العدد 395
السنة الثالثة والثلاثون
آذار 2004 محرم– 1425

الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية
يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المـواد التـي تـرد إلـى المجلـة ، لاتعـاد إلـى السـادة أصـحابها ، سـواء أنشـرت أم لـم تنشـر .
- المـــواد التـــي تنشـــر ، تعبـــر عـــن آراء كُتابهـــا . ولاتعبـــر بالضـــرورة عـــن رأي المجلـــة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

اول الكلام

... اللغة العربية والتنمية

د. وليد مشوِّح

قد يتساءل بعضهم عن علاقة اللغة بالتنمية. خصوصاً وأن الأخيرة تتعلق بسياسات الدولة الإدارية والسياسية والاقتصادية، وتقوم على حركة تصنعها جهات مختصة مثل: التخطيط، والاقتصاد والمالية والتموين وتابعات إدارية مثل: البنوك، والجمارك، ومؤسسات الزراعة والتجارة والسياحة ضمن روابط علائقية تهيئ ميزانية الدولة ووضعها في خدمة المجتمع والسياسة والأمن.

وبقدر كون التساؤل مشروعاً وصحيحاً؛ فإنه أسقط من حساباته . مهما كانت دقيقة . الشروط الغائية والمعنوية والأخلاقية، وأفرغ جوهره من الذات الانتمائية للفرد الذي يشكّل المجتمع.

فاللغة . في الحقيقية ومع قليل من التأمل وتفعيل العقل . هي الرابط الأساس بين حركة الاقتصاد وحركية المجتمع. وهذا ما يدفعنا إلى تقديم بعض التعريفات المعنوية في إطار تأريخية الإنسان في كونه الخاص.

والبداية ستكون من العصور الإنسانية الأولى، إذ خصت التنمية بحيوات المجتمعات عبر قدرة الفرد على تأمين متطلبات وجوده في كونه، صيداً وأمناً بما يعنيه من طمأنينة وابتعاد عن

مواطن التهلكة، وكانت آلة الحد الأدنى، لغة تفاهم واتفاق وجهد في ظل لغة مشتركة مرسومة أو مصوّتة.

ومع تطور العصور الإنسانية ظلّت اللغة هي الأساس في كل عمليات التنمية والتقدم نحو أفياء الحضارة؛ بدءاً من صياغة النظرية بدءاً من فرضياتها، مروراً بمسوغاتها وانتهاء بنتائجها، كذلك فإن التنمية تحتاج إلى المصطلح برموزه كلها وهذا ما يحتاج إلى لغة إيصال مباشر إلى العقل الذي يتلقى الأمر بدوره (لغةً) ثم يعمل على ترجمته (عملاً وتنفيذاً). وهنا لا بد من الإقرار أن (ألف باء) التنمية تقيمه اللغة التي يحملها الإنسان منذ أقدم عصوره، ويضعها بتصرف العمل أو التطبيق.

أما ما يعنينا . في مثل هذه الفكرة المتعجلة . هو علاقة اللغة العربية، بتنمية المجتمع العربي على الصعد كافة.

اللغة العربية هي أساس التنمية أو هكذا يجب أن تكون، وبداياتها في هذا المجال تبدأ من تنمية الإحساس الفردي، لأن الحرف العربي يقوم على الموسيقى الصادرة عن شعور الذات الفردة فيها، وتآلف الموسيقى مع الشعور الفردي تعطي المعنى الذي سيتحول إلى محفّز للعقل كونه الأهم في تركيب الإنسان، والحروف العربية عبارة عن مصوتات تتوزع على ثلاث مجموعات تتوزع بدورها على ثلاث جهات أو مساحة موزعة على الجهاز النطقي في الإنسان؛ العميق، المتوسط، البدئي، أي الحنجرة واللهاة، اللسان، الشفة، مما يقود باطمئنان إلى نتيجة تقول: إن الحركة الأولى زمن اليقظة تكون من فاعلية الحرف لدى الإنسان، الذي يشكّل بالتعاون مع عقله الألفاظ بدلالاتها ومدلولاتها ودوالها المعنوية، ثم تأتي عملية الصياغة لرسم البعد المعنوي للحياة.

إذن اللغة تشكّل المعنى والعمل المستمر على تنميتها ينمّي الأحاسيس والمشاعر اللذان ينميان الإنسان ويخلقان جهده، الذي سيصب بدوره في تنمية المجتمع حيث الطموح في النتائج، وتعني؛ صناعة الرفاه والطمأنينة والسلام.

والملاحظ . بشكل قاطع . أن تطور اللغة أو كلما تطورت اللغة؛ تطورت الحضارة، وهذا يعني تطور المجتمع بكلّيته. وهو المقصود والمرتجى لأي سياسة اقتصادية تهدف إلى الارتقاء بالإنسان إلى مستوى زمنه المعيش، وبالتالي تحقيق مستلزمات الحضارة التي يطمح ويسعى إليها الإنسان في كل بقاع كونه الذي يعيش فيه وعليه.

فإذا افترضنا نكوص اللغة أو تراجعها أو انقراضها في مجتمع ما؛ فهل يستطيع المجتمع المعني أن يحقق تنمية دون لغة؟.

بالتأكيد أن اندثار اللغة أو موتها أو مواتها يعني موت الحوار بين ذاتين، ذاتٌ كونية، وذات لغوية، وذلك لأن الحوار سيموت، وعندما يموت الحوار يعني سيطرة الصمت، والصمت يعني توقف الحركة، وتوقف الحركة يعني توقف الحياة أي الموت. ولأن اللغة العربية لغة مبدعة، ومبتدِعة في الوقت نفسه، فإنها شرط أساس من شروط التنمية، وبالتالي هي لبنة أو مدماك أساس في بناء الحضارة التي ينشدها الإنسان، ليس في الكون العربي فحسب؛ بل وعلى الصعيد الإنساني بأكمله.

اللغة العربية لغة تنمية، لأنها أصلاً لغة متجذرة، ولغة نامية، تشكل شجرة، تعطي فيئاً تستظل بظلها الذات الإنسانية هنا وهناك، ولكن الشجرة أنّى كانت تحتاج إلى رعاية مثل: (قلب التربة وتسويتها، السقاية، التشذيب، هندسة الأغصان.. إلخ) لتظل المانحة الأساس للفيء، ولأن اللغة هي من أساسيات التنمية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية؛ فإنها تحتاج إلى تنميتها، إلى فسح أو إفساح المجال لنموها، أن تأخذ حصتها المستحقة من معطيات التنمية بمعناها الاقتصادي، ومعناها السياسي، ومعناها الاجتماعي.

أما المسؤولية فتقع على الجهات: الثقافية، والفكرية، والتربوية، ولكن الأهم الذي تقع عليه المسؤولية فهي الجهة السياسية، تليها الجهة الاقتصادية. وهذا يعني أن نحتفي بلغتنا، والحفاوة تأتي من المتابعة، المؤتمرات، الانكباب على الدرس والبحث، اجتهاد مجمعات اللغة، الشراكة مع التقنيات الحديثة، المنهجة، الخصخصة، التطوير، نفض الرطوبة والعفن من على الجذر، رفعها إلى مستوى العصر، ووضعها بالتالي في خدمة العصر، وكما أن التنمية تحتاج إلى اللغة؛ كذلك اللغة تحتاج إلى تنمية، فهلاّ عملنا على تنمية اللغة، لتنجح غايات التنمية من أجل المجتمع، وثبات الهوية الانتمائية للفرد؟!...

❑❑❑

بحوث ودراسات

المفارقات الزمنية
في روايات
غادة السمان

أ.د.إبراهيم جنداري جمعة الجميلي- العراق

مدخل:

انطلقت الدراسات السردية (الشكلية) في تعاملها مع إشكالية الزمن الروائي من التفريق الذي أقامه "توماشفسكي" بين المتن، والمبنى، لتتطور هذه الثنائية فيما بعد، ويقدمها "تودوروف"، و "جينيت" عن طريق صياغة الثنائية المعروفة (الحكاية- القصة/ السرد- الخطاب)..

-إن ترتيب أحداث الرواية ومعرفة نقطة البداية للانطلاق مسألة في غاية الأهمية، تعتمد على الكاتب ومهارته في التعامل مع إشكالية الزمن، وكيفية الاستفادة من التنافر القائم بين أزمنة النص الثلاثة.

ويبدو أن الغرض الأساسي لإقامة هذه الثنائية، إدراج مبحث الزمن السردي في الدراسات التي تناولت الأعمال الأدبية، والتأكيد على الاختلاف القائم بين نظام الأحداث في الحكاية، وبين طريقة عرضها عن طريق السرد.

بدأ الروائي المعاصر يعي ضرورة التعامل مع الزمن المتكسر، حيث تتداخل الأزمنة الثلاثة (الماضي- الحاضر- المستقبل)، لذلك يبدو أن نظام التسلسل الزمني بصورة دقيقة يكاد يكون غير قابل للاستعمال في الرواية، لصعوبة التطابق التام بين أحداث الحكاية، وبين السرد، لذلك فإن الرواية (أو بمعنى أصح فن القص) تطورت من المستوى البسيط للتتابع والتتالي إلى خلط المستويات الزمنية من ماض وحاضر ومستقبل خلطاً تاماً، مما أدى في الرواية الجديدة إلى تداخل وتلاحم بين المستويات الثلاثة يصعب معها تتبع قراءة النص)(1).

إن ترتيب أحداث الرواية ومعرفة نقطة البداية للانطلاق مسألة غاية في الأهمية، تعتمد على الكاتب ومهارته في التعامل مع إشكالية الزمن وكيفية الاستفادة من التنافر القائم بين أزمنة النص الثلاثة (الماضي- الحاضر- المستقبل) مما يخدم هذا النص فنياً وجمالياً.

يتضح لنا أن في النص الروائي زمنين، زمن طبيعي تسير فيه الأحداث بشكل متسلسل، وهذا الزمن افتراضي ومستحيل حتى في أكثر أنواع القص بدائية، فهو محض افتراض، الغرض منه توضيح الحركة السردية والتشويه الذي يمارسه الروائي على هذا الزمن الطبيعي.

والزمن الآخر في الرواية هو الزمن السردي، الذي يظهر في النص الروائي من خلال تقنيات سردية زمنية.

إن هـذا التشـويه والتحريـف الزمـاني الـذي يمارسه الروائي على نصه لا يلغي الحدث، ويؤثر على دلالته بقدر ما هو ترتيب لهذه الأحداث "إن اللعب بالأزمنة داخل القصة، (...) عمل جمالي بحت لا يـؤثر علـى الأحداث مـن حيث الماهيـة والوجود وإنما من حيث الصياغة والترتيب(2).

إن التداخل الزمنـي الـذي ينـتج عـن تكسير خطيـة مسـار السـرد، ويلغـي التسلسـل والترتيـب لأحداث الحكاية ويعرضـها بطريقة تختلف تماماً عـن طريقـة عرضـها فـي الحكايـة يـتم مـن خـلال حركتين أساسيتين؛ تتجه الحركة الأولى من الزمن الحاضـر (حاضـر الروايـة). إلـى الـوراء حيـث ماضـي الأحـداث، وهـذه الحركـة الارتداديـة نحـو الماضــي، تظهـر مـن خـلال تقنيـة الاسـتذكار (الاسترجاع)، أما الحركة الثانية فتتجه من حاضر الرواية أيضاً، ولكن اتجاهها يكون إلى الأمام عن طريق تقنية (الاستباق).

-ينطلق السرد الروائي من الحكاية ليعيد بناءها عن طريق خلق الحوافز الدامغة لظهور حادثة إلى السطح، وسرد حكايات أخرى تتميز بالاستمرار، أو بالاستقلال النسبي عن الحكاية الأساسية.

والحركتـان تمـثلان مفارقـة سـردية، تمـنح الروايـة حيويتهـا وفرادتهـا، وتخلـق بنـاءاً روائيـاً يتقصده الروائـي وبذلك نكـون "إزاء مفارقـة زمنيـة توقـف استرسـال الحكـي المتنـامي وتفسـح المجـال أمـام نـوع مـن الـذهاب والإياب علـى محـور السـرد انطلاقاً من النقطـة التـي وصـلتها القصـة"(3) علـى الـرغم مـن الاخـتلاف القـائم بـين الحكايـة والسـرد، فـإن السـرد لـيس فـي الواقـع سـوى إعـادة صـياغة لأحـداث الحكايـة، للتنـافر الواضـح بـين زمنيهمـا "فبداية السرد لا تتطابق مع بداية الحكاية ومساره لا يتطـابق مـع اتجاههـا فـي الـزمن التصـاعدي، ومـن هنـا فالحكايـة تتوافـق مـع السـرد فـي الوقـائع والأحداث، بينمـا يتميـز السـرد بوظائفـه ومكوناتـه الداخليـة، وأزمنتـه، وهكـذا فالسـرد يـرتبط بالكتابـة وبالسارد-الكاتب، أما الحكاية فهـي المـادة الأوليـة التـي يمكـن أن تتعـدد مـن خـلال جـنس أدبـي أو آخر لتصبح كتابة.

ينطلـق السـرد الروائـي مـن الحكايـة ليعيـد بناءهـا عـن طريـق خلـق الحـوافز الدافعـة لظهـور حادثـة إلـى السطح، وسـرد حكايـات أخـرى تتميـز بالاسـتمرار، أو بالاسـتقلال النسـبي عـن الحكايـة الأساسـية (حكايـة داخـل الحكايـة) وخلـق النظـام (المتتاليـات السـردية) والتقطيـع أي النقلـة الزمنيـة، أو تقطيع الحوار للسرد، وإيجاد العلاقة الكلية بين الأزمنة السردية"(4).

وفـي بحثنـا هـذا سـنحاول أن نقـدم تفصـيلاً لأنمـاط وبنيـات هـذه المفارقـة السـردية مـن خـلال نماذج مختارة من الروايات الثلاث للأديبة السورية (غــادة الســمان) وهــي (بيــروت 75، كــوابيس بيروت، ليلة المليار).

أولاً. الاستذكار:

عندما يوقف الروائـي عجلـة السـرد المتنـامي إلـى الأمـام ويعـود إلـى الـوراء فـي حركـة ارتداديـة لسير الأحـداث، لاسـتذكار مـاض بعيـد أو قريـب، فـإن هـذه الحركـة الناتجـة عـن الاسـتذكار لا تعـد حركـة اعتباطيـة، بخاصـة مـن الروائـي المعاصـر المطلـع علـى الأسـاليب الحديثـة فـي الفـن الروائـي والنظريـات النقديـة الجديـدة، وفضـلاً عـن الـدوافع الجماليـة التـي بـدأت تلـح علـى الروائـي فـي الآونـة الأخيرة وبدأ يتوخاها، ويتوسل بالعديد من التقنيات والأسـاليب السـردية لتحقيـق الفـرادة، وخلـق عـالم روائــي خــاص بــه، والعمــل علــى زرع القلــق والغمـوض والشـك والتشـويق لـدى المتلقـي، عـن طريـق تكسـير الـزمن الطبيعـي للأحـداث، وخلـق زمن خاص بالرواية، هو الزمن السردي.

-مدى الاستذكار:

تختلـف المـدة الزمنيـة -مـن حيـث بعـدها أو قربهـا- التـي يسـتغرقها الرجـوع إلـى الماضـي،

وتتفاوت بين ماضٍ بعيد جداً، وماضٍ بعيد نسبياً، وآخر قريب، وتسمى الفترة التي يستغرقها الاستذكار، عند ارتداده إلى الوراء، تاركاً مسار السرد التصاعدي بـ "مدى المفارقة".

وأول من حدد مدى الاستذكار هو "جينيت" فالمدى هو المسافة الزمنية الفاصلة بين اللحظة التي يتوقف فيها المحكي، واللحظة التي يبدأ منها الاحتلال الزمني. مثال: "قبل عشر سنوات فالاختلاف يبدو للقارئ واضحاً، عند مطالعته للرواية، فهناك استذكارات، تعود بالقارئ إلى ماضٍ بعيد جداً، قد يستطيع القارئ، إذا توافرت لديه قرائن أن يحدد المدى بدقة، أو لا يستطيع ذلك، عندما يعمد الروائي إلى طمس القرائن الزمنية التي تدل على تاريخ الاستذكار.

وهناك استذكارات أخرى، تعود إلى ماضٍ قريب، لا يتجاوز الأيام، وفي بعض الأحيان الساعات، ولكل من هذه الاستذكارات –سواء كانت بعيدة أم قريبة– فوائدها البنائية والجمالية. واعتماداً على المدى الذي يستغرقه الاستذكار عند ارتداد السرد إلى الماضي سنرصد ثلاثة أنواع من الاستذكارات في روايات غادة السمان. وهذه الأنواع الثلاثة هي:

أ.

الاستذكارات ذات المدى الأسطوري:

الصفة الغالبة على هذا النمط، من الاستذكارات، إنها غير محددة، ومن الصعب جداً تحديد المدى الذي رجعت إليه، وترتبط هذه الاستذكارات، بحوادث تاريخية، وأساطير، وحكايات شعبية، غاية في القدم، وظفتها الكاتبة، في رواياتها، وهذا النمط قليل جداً، في روايات غادة، إذ لا يوجد في رواياتها الثلاث، سوى استذكارين، من هذا النمط نجده في رواية واحدة، وهي (كوابيس بيروت).

ومن أمثلة هذا النمط من الاستذكارات، هذا المقطع السردي "تذكرت الأساطير العربية القديمة، وتخيلت سيفي مسحوراً أستطيع أن أشطر به الفندق نصفين"(5).

ويبدو أن غادة تعزف على الوتر نفسه، إذ أن الأساطير، وكل شيء ممكن، وحصار الرواية واحتمال موتها برصاص القناص، فما هو مستحيل في الواقع الآني، ممكن الحصول في ا لأحلام التي تعتمد على الماضي، فالراوية (الشخصية المثقفة، والكاتبة الثورية) تعاني من عجز حقيقي، فهي سجينة (الدار/ الوطن)، مطعونة في إنسانيتها، وهذا الدار/ الوطن تحترق، وكل مظاهر الحياة الحضارية المتقدمة، ما هي إلا قشور، تخفي تحتها، التخلف والفقر والبؤس، والحرب الأهلية عرت هذه الحياة وكشفت عن الوجه الحقيقي لهذه الحياة الحضارية المزيفة، لذلك تحاول (الراوية) الهروب من هذا الواقع المخزي إلى (الماضي)، وقد يبدو للوهلة الأولى وكأن هذه الاستذكارات، دخيلة على النص الروائي، وغير منسجمة معه، ولكن الكاتبة استطاعت أن توظف هذا النمط، توظيفاً فنياً رائعاً، حيث يبدو الزمن (الماضي/ الحاضر) وكأنه متوحد، وتبدو الذكرى الماضية متجانسة – نوعاً ما– مع الأحداث الآنية.

–الكاتبة لم تستعمل الزمان مجرد خلفية لإلقاء الضوء على ماض لشخصية قلقة ومحزنة، بقدر ما كان الزمان تواصلاً بين الماضي والحاضر، حيث يبدو أن الزمان وكأنه يعيد نفسه.

ب.الاستذكارا

ت ذات المدى البعيد نسبياً:

تمتد هذه الاستذكارات إلى عدة سنوات، وتقسم إلى:

1.المحددة

في هذا النمط تحدد نقطة الرجوع إلى

الماضي بدقة ووضوح، ويشير إليها الروائي بصراحة ومن دون موارية، متعمداً توثيق حدثه، ليضفي على هذه الأحداث نوعاً من الواقعية والتسجيلية، وهذا النمط من الاستذكارات قليل جداً في روايات (غادة)، التي يبدو أنها لم ترد أن ترتبط مع القارئ وبمدة زمنية محددة، بل أعطته حرية التأويل عند قراءته نصوص رواياتها.

ومن أمثلة هذا النمط من الاستذكارات ذات المدى البعيد والمحددة بدقة، الاستذكار الذي يقوم به (الساحر وطفان) لتاريخ أسرته، وهذا الرجوع إلى الماضي يأتي عن طريق حوار يدور بين الساحر وأحد الصحفيين.

"-نكاد نغلق العدد... أرجوك... رئيس التحرير سيخرب بيتي... لقد ارتفعت مبيعاتنا منذ قبلت استشارة النجوم عن طالع أبراج الناس.. إنها موضة العصر حتى في أوربا.

-إنها حرفة عتيقة تناقلها أجدادي وتوارثناها. أنا الأخير في الأسرة بعد عمي.

-ووالدك؟..

-جرب مصيراً آخر... رافق جيش الإنقاذ عام 1948 لتحرير فلسطين.. قتل هناك ولم تعد فلسطين.

-إخوتك؟

-إخوتي أيضاً جربوا مصيراً آخر غير السحر.. برقان وكنعان وغيلان.. كلهم جربوا شيئاً آخر"(6)

الحافز هنا الذي أدى بـ (وطفان) إلى تذكر تاريخ أسرته، أسئلة الصحفي، حيث يعود (الساحر) بذاكرته إلى ما يقارب الـ (34) عاماً، فالساحر يذكر أن تاريخ مقتل والده، كان أثناء حرب فلسطين عام (1948)، وأحداث الرواية تدور في صيف عام (1982)، أثناء الغزو الإسرائيلي للبنان، فمقتل والده مقترن لديه بضياع فلسطين، وخسارته لوالده الذي يمثل المحبة والحنان والأمان، تساوي لديه ضياع فلسطين، حيث فقد الأمن والاستقرار وعدو الأمس الذي اغتال أبيه وفلسطين، يغتال اليوم أحلامه ووطنه (لبنان) ودمر أسرته.

ومن هنا يتبين لنا أن الكاتبة، لم تستعمل الزمان، مجرد خلفية لإلقاء الضوء على ماض لشخصية قلقة وممزقة، بقدر ما كان الزمان، تواصلاً بين الماضي والحاضر، حيث يبدو أن الزمان وكأنه يعيد نفسه.

-إذا كان مدى الاستذكار يقاس بالسنوات والشهور والأيام، فإن سعته سوف تقاس بالسطور والفقرات والصفحات التي يغطيها الاستذكار من زمن السرد.

2.غير المحددة

هناك نمط آخر من الاستذكارات البعيدة المدى، وهو غير المحددة، وفي هذا النمط لا يذكر الكاتب، تاريخاً محدداً يساعد على تحديد مدى الاستذكار إنما يعطي للقارئ فرصة لأعمال فكره وتأويل النصوص، بمساعدة القرائن التي يذكرها الروائي في نصه، ويعتمد تأويل النصوص هنا، إلى حد بعيد، على ثقافة القارئ، ومدى اطلاعه على الأحداث السياسية، والثقافية، والاجتماعية وغيرها.

وفي روايات (غادة السمان) نجد أن هذا النمط هو الغالب، على النمط الآخر المحدد بدقة، ومن الأمثلة، التي توضح هذا النمط، الاستذكار التالي، الذي تقوم به (الراوية) في رواية (كوابيس بيروت)، وهي لا تذكر تاريخاً محدداً لهذا الرجوع إلى الماضي "حينما كنت صغيرة، كنت أقدم الوعود لنفسي في الفترة ما قبل الامتحانات العصيبة. كنت أقرر: إذا اجتزت الامتحانات بنجاح فسأفعل في الصيف كذا... وكذا... سأسبح... سأعتني برشاقتي... سأظل أنهض باكراً وأمارس رياضة المشي والسباحة وأظل أطالع، وسأعيد قراءة كتبي المدرسية للسنوات السابقة كي أزداد استيعاباً لها... وحين كانت

الامتحانات تنتهي كنت أقضي الأيام اللاحقة لها في النوم والأكل ومطالعة قصص أرسين لوبين البوليسية"(7).

الراوية هنا لم تحدد تاريخ هذه المعلومات التي تقدمها لنا، مما يجعل من مهمة تحديد المدى تعتريها بعض الصعوبة، ولكن بالتعرف على بعض المعلومات المتفرقة في الرواية، نعرف أن (الرواية) لا تتجاوز عقدها الثالث، وكما يبدو فإن هذا الاستذكار يخص فترة المراهقة، مما يجعل من مدى الاستذكار يتجاوز العقد من الزمان تقريباً، والاستذكار يبين إلى أي مدى تحاول الراوية التغيير من مواقفها وأفكارها ومبادئها القديمة بمجرد انتهاء هذا الامتحان الصعب الذي تمر به (الحصار المفروض عليها)، وحيث أنها غير مقتنعة تماماً بأنها ستتحول عن مبادئها التي اعتنقتها على الرغم من صعوبة الظروف التي تحيط بها، لذلك تقدم لنا هذا الاستذكار محاولة الربط بين الماضي والحاضر.

المثال الثاني، يبدو فيه تحديد المدى صعباً جداً حيث تعود الذاكرة بـ (ياسمينة) إلى الماضي في مدينة دمشق، وبذلك نكون إزاء انتقال في الزمان والمكان من الحاضر إلى الماضي، ومن يخت (نمر السكيني) في مدينة بيروت إلى أحد بيوتات مدينة دمشق والغرض تبرير أفعال (ياسمينة) في بيروت "لم أخلع ثيابي بأكملها من قبل إلا في الحمام!.. وكنت أرتديها قبل خروجي مستترة بالبخار الكثيف والنور الشاحب... بلى.. خلعتها كلها في بيت رجل في دمشق. يومها أغلقنا الأبواب كلها. ومع ذلك ظلت أصواتهم تنزف من الظلام وترقص على الجدران محذرة من (الإثم) الذي سيقع.. كانت صيحاتهم وصيحات أمي تخرج من جسدي نفسه كأني مسكونة بهم. كلماتهم عقارب تغطي جسدي وتلسعه.. وصاياهم كائنات أسطورية كديدان المقابر تركض فوقي في الظلام وتأكلني وتطفئ شهواتي. وحين لمسني، انطلقت الأصوات كلها صارخة دفعة واحدة كجوقة رعب، ولعله سمعها، فقد عجز عن امتلاكي وانطلقت هاربة من بيته. ولم أره بعدها. ولم أكررها"(8).

جـ.

الاستذكارات ذات المدى القريب

هذا النمط من الاستذكارات، يستعمله الروائي، لتسليط الضوء على مدة قريبة، حيث الماضي القريب، الذي ما يزال حياً في ذاكرة الشخصية، ويبدو واضحاً دور هذا الماضي في صنع أحداث الحاضر، وهذه الاستذكارات حالها كحال، الاستذكارات بعيدة المدى، من حيث كونها محددة وغير محددة.

-الاستذكار الداخلي هو ما له علاقة بالخبر الأساسي، والاستذكار الخارجي ليس له علاقة بالخبر الأساسي، وتكون وظيفته الإيضاح فقط.

1.المحددة

من أمثلة هذا النمط، الاستذكار الآتي، حيث تستحضر (ياسمينة) أحداثاً قريبة، وقعت لها في دمشق، وتحاول الكاتبة عن طريق هذا الاستذكار. أن تمد الجسور بين الماضي والحاضر والمستقبل، فالطائرات الإسرائيلية، التي تحوم (الآن) فوق بيروت، كانت في الماضي القريب تنشر الموت في مدينة دمشق، وفي المستقبل القريب ستعود لقصف بيروت "كالسلحفاة انكمشت. شعرت بأن رخاً شريراً كبيراً يحلق في الجو، يحجب عنها الشمس ويلقي بظله المكهرب فوقها... (لا يؤذوننا) وتذكرت كيف كانت تمطر طائراتهم موتاً فوق دمشق منذ أقل من عام.. وكيف كانت سعيدة الحظ لأن زجاج بيتهم فقط تحطم بينما اشتعل البيت الملاصق لهم. أرادت أن تقول له ذلك، فلم تجد صوتها"(9).

الاستذكار هنا محدد، حيث ترد عبارة، قبل

عام، وتدور، أحداث الرواية في نهايات عام (1974) والقصف الإسرائيلي لدمشق ثم خلال حرب تشرين عام (1973)، أي أن مدى الاستذكار عام واحد.

ومن أمثلة هذا النمط، ما يرويه (أبو مصطفى الصياد)، عن مصرع ولده علي، حيث يعود بذاكرته إلى أول الصيف "كنا نصطاد أول هذا الصيف يوم جرب حظه للمرة الأولى مع إصبع ديناميت... كان الضرب موفقاً وخرجت له عشرات من الأسماك طفت على وجه الماء... قفز إلى الماء فرحاً وبدأ يرمي بالأسماك إلى القارب، ولكثرة ما استبد به الفرح حمل في كل يد سمكة كبيرة، وقبض بأسنانه على سمكة ثالثة وسبح بها نحو القارب. السمكة في فمه لم تكن قد ماتت بعد. كانت تتخبط. انزلقت إلى حلقه... واختنق... اختنق فعلاً... مات. بكل بساطة اصطادته سمكة بدلاً من أن يصطادها حملناه جثة وعدنا به إلى أمه... حاولت أن أقول لها إن ابننا مات ولكنها لم تفهم.. كانت في حالة مخاض تضع طفلنا الأخير، والعرق يبلل وجهها ذا العضلات المتقلصة بأقصى الألم والعمل وكانت تصرخ بقوة ليخرج طفلها إلى الحياة حياً، وجسدها كله ينتفض، وكنت أصرخ في وجهها: علي مات يا أم مصطفى!.. لم يبد عليها أنها قادرة على فهم عبارة (مات) في تلك اللحظة. وصرخ طفلنا الجديد صرخته الأولى وقد حملته الداية وحبل الخلاص ما زال يقطر دماً، وقالت أم مصطفى بهدوء التعب المجيد: فلنسمه علي!"(10).

وتبدو المزاوجة واضحة بين (الموت/ الحياة)، فموت علي، أعقبه مباشرة ولادة طفل آخر، أطلق عليه اسم (علي) أيضاً. فموت الابن ليس نهاية العالم، والطفل الصغير يمثل الأمل لدى الصياد الفقير، وبذلك استطاعت المؤلفة أن

-المقطع الاستذكاري بكل تفصيلاته وجزئياته يتعلق بطفولة الراوية التي تحاول مد الجسور بين هذه الطفولة في الماضي، ووحدتها والحصار المفروض عليها في الحاضر.

تصوغ شخصياتها "صياغة جمالية متميزة فبدت أسطورية -رمزية- واقعية في آن واحد"(11).

2.غير المحدد

النمط الثاني من الاستذكارات، قريبة المدى، الاستذكار غير المحدد، حيث لا يذكر الكاتب أي دليل أو إشارة تدل على تاريخ الاستذكار، وبذلك يحتاج النص إلى التأويل من قبل القارئ لأجل تحديد مدى الاستذكار، وهذه الاستذكارات تستعملها غادة بكثرة، في رواياتها الثلاث، بينما الطائرات الإسرائيلية تخترق أجواء بيروت يتذكر (فرح القصف الإسرائيلي) والناس لاهون عنها، بالقرد والقراد.

"دوى انفجاران متتاليان متلاحقان، ولكن الجمهور لم يرفع عينيه إلى السماء وإنما زاد حماساً في حث القرد على الرقص.. (إنهم يخترقون جدار الصوت معلنين عن وجودهم العدواني المتحدي ولا أحد ينتبه!) ولكن القرد حين سمع الانفجارات غطى وجهه بيديه وأقعى على الأرض مرتجفاً رافضاً الاستجابة لأوامر معلمه، وحين ضربه بالعصا ظل مغطياً وجهه وكأنه لا يريد أن يرى ما يدور.. دفن وجهه على الرصيف وأدار مؤخرته لكل جمهوره وصار يبكي بصوت حزين.. وانفجر الناس ضاحكين... ووجد فرح نفسه يردد: مجانين... مجانين.. وغطى وجهه بيديه.. واجتاحه الدوار إذ تذكر ما حدث له في دمشق حيث حلقت الطائرات الإسرائيلية نفسها (تعالت أصوات الجمهور مطالبة القرد بالرقص، وكانت حرائق دمشق تشتعل داخل رأس فرح، وتتناثر الجثث المتطايرة الأعضاء... ورائحة اللحم البشري الملتهب.. وصوت انهيار الجدران...)(12)..

يبدو واضحاً في هذا النص، سعي الكاتبة إلى صهر الماضي مع الحاضر، ومحاولتها مد

الجسور بين الزمنين، لتبيان الأحداث الماضية في رسم الحاضر، ويبدو أن لا أحد في بيروت انتبه إلى الخطر، سوى، فرح، والقرد. والقرد هنا رمزاً يأخذ بعدين كما يرى أحد الدارسين "بعداً يتعلق بفرح نفسه وعلاقاته الذليلة المقبلة بنيشان الذي يستغله ويحركه كما يشاء كالقرد ليكسب من ورائه شهرته كمطرب الرجولة في الملاهي المختلفة وبعداً يتعلق بالناس اللاهين حول القرد، والذين يلعب القرد بعقولهم فيلهيهم عن واقعهم الذي تتهدده أخطار المستغلين وطائرات العدو الإسرائيلي المغيرة على الجنوب اللبناني. وتمرر غادة لعبتها الفنية بذكاء بارع، فالقراد يلعب قرده أمام (الهورس شو) المقهى الذي يجتمع فيه المثقفون: "إن دور معظمهم لا يختلف أبداً عن دور ذلك القراد"(13).

–سعة الاستذكار:

يقصد بسعة الاستذكار "المساحة التي يحتلها الاستذكار ضمن زمن السرد. فإذا كان مدى الاستذكار يقاس بالسنوات والشهور والأيام.. فإن سعته سوف تقاس بالسطور والفقرات والصفحات التي يغطيها الاستذكار من زمن السرد بحيث توضح لنا الاتساع التيبوغرافي الذي يمثله في الخطاب الخطي للرواية"(14).

ويختلف بحراوي مع جيرار جينيت الذي يرى أن مفهوم سعة الاستذكار هو المدى الذي تستغرقه المفارقة الزمنية من زمن الحكاية لا من زمن السرد.

ويرى بحراوي في سعة الاستذكار الحيز المكاني الذي يحتله في نص الرواية وليس المساحة التي يحتلها من زمن الحكاية، ويسوق أسباب اعتراضه على هذا الرأي "يعود مصدر الاختلاف مع جينيت إلى اعتقادنا بأهمية دراسة حركة الاستذكارات على محور الخطاب وذلك لأن تحديد السعة أو المساحة المكانية التي يشغلها الاستذكار في النص ليس ذا قيمة حسابية فقط، بل من شأنه كذلك أن يدلنا على نسبة تواتر العودة إلى الماضي والغايات الفنية التي تحققها الرواية من ورائه كما بوسعه أن يوضح لنا طبيعة التدخلات السردية التي تأتي لتعرقل انسياب الاستذكار بواسطة توقفات عارضة وذات إيقاع تصعب مراقبته"(15).

وتبدو الحجج التي يسوقها بحراوي منطقية إلى حد بعيد إذ أنه بتعامله مع تقنية الاستذكار بالطريقة التي يذكرها يخرج هذه العملية، من دائرة الإحصاء ويتعامل معها كتقنية حيوية ذات دلالات فنية في البناء العام للرواية فضلاً عن صعوبة تطبيق هذه التقنية على الحكاية من دون السرد لكون القارئ لا يعرف الحكاية لولا أن السرد لم يقم بتقديمها.

وتتفاوت سعة الاستذكار في روايات غادة الثلاث ما بين استذكارات قليلة وذات حيز مكاني صغير من حجم الرواية في (بيروت 75) إلى استذكارات كثيرة في (كوابيس بيروت) واستذكارات كثيرة جداً وطويلة ومتنوعة في الوظيفة والدلالة في (ليلة المليار) حتى تكاد الاستذكارات تشغل ما يقرب من ثلث الرواية، في رواية (بيروت 75) لا تشغل الاستذكارات مساحة مكانية واسعة على خارطة النص الروائي وسبب ذلك يعود إلى طبيعة هذه الرواية فهي صغيرة الحجم –109 صفحة– وطبيعة أحداثها وشخصياتها أيضاً المنشغلة تماماً بحاضرها من دون الالتفات كثيراً إلى الماضي. ولا يشغل أطول استذكار في هذه الرواية إلا صفحة ونصف، حيث يقوم فرح بتذكر أحداث قريبة حول علاقته الشاذة بقريبه الثري نيشان والحافز على هذا الاستذكار العجز الذي بدأ فرح يعيه ويبدو أنه مدرك لأسباب هذا العجز عندما فشل في امتلاك فتاة، ونلاحظ أن السرد انتقل من ضمير الغائب (الراوي) إلى ضمير المتكلم (الشخصية) حيث يقدم

–من أهم الفوائد التي يحققها الاستباق، كمكون سردي، التمهيد لأحداث سيجري سردها لاحقاً، وهدفها إعداد القارئ لتقبل ما سيجري من تغيرات، وأحداث مفاجئة له.

فرح هذه الأحداث بنفسه ليكشف عن أثرها في تكوين شخصيته الحالية، وبخاصة أن هذه الأحداث هي التي دفعت فرح في نهاية أحداث الرواية نحو مصيره المأساوي وهو الجنون "كنا معاً في الشاليه الخاص به. وكان البحر الخريفي في ذلك اليوم الصاحي يمتد أمامي أخاذاً ساحراً وأنا ككل أبناء دمشق وضواحيها أعشق البحر. وتخيلت أجساد النساء تغطي الرمل بصباها العاري طوال الصيف وأنا ككل رجال العالم أعشق النساء.

-الإعلانات قريبة المدى هي التي تتحقق مباشرة بعد الإعلان عنها، ولا تكون هناك مسافة كتابية كبيرة بينها وبين موضع تحقيقها.

وكانت مائدة الطعام حافلة بلذائذ الطعام والشراب. ولعبت الخمرة برأسي، والشمس الخريفية التي لا تزال حارة رغم النسيم البارد. مفعول الخمرة في الشمس يتضاعف مرات، ولم أكن أدري ما إذا كنت ثملاً بالحياة أو بالكحول، وكان نيشان يتأملني بنظرة صارمة، فتذكرت كلمته عن الطاعة وقررت أن أنفذ كل ما يقول كي أستطيع شراء هذا اليوم المشمس على البحر بكل لذائذه ومباهجه. وتمددت قليلاً في الشمس على شرفة الشاليه تنفيذاً لأوامر نيشان الذي قال أن السمرة البرونزية شرط أساسي للجاذبية وأن اكتسابها جزء من عملي. في الحقيقة كنت أتمنى أن أركض على الشاطئ كحصان سعيد، لكنه أصر على أن السمرة المطلوبة يجب أن تتم وفقاً لتوقيت الساعة. ربع ساعة أتمدد على بطني. ربع ساعة على ظهري. ممنوع الانطواء كي لا تبقى في جسدي مواضع بيضاء البشرة. أنفذ كل الأوامر، وهو بين الحين والآخر يأتي بزيت البحر ليدلك لي جسدي. كنت ممدداً على بطني حين بدأ يدلك لي ظهري وفاح عطر الزيت الثمين. وكانت أصابعه تروح وتجيء على جلدي رقيقة ومرهفة كأصابع عاشق أعمى يتحسس جسد أنثاه ثم استحالت قاسية شرسة مثل محراث يدخل في التربة... ثم فهمت!... في الفراش كنت ثملاً ومدهوشاً في آن واحد. فالأمر لم يكن ممتعاً، لكنه لم يكن مزعجاً بقدر ما كان يخيل لي. لأجل الثراء والشهرة والمجد وأشياء الحياة السهلة والمجانية كل شيء مباح. ونيشان كان لحمه الكثيف المترهل يرتعش حباً وهو يقول: النساء لا يقدرن على منحي هذه المتعة أيها الرجل الرائع. سأسميك مطرب الرجولة. مع الرجولة أحس بالألفة. معهن أحس بالغربة. يمتعني أن أتحد وإنساناً أعرفه وأستطيع التحدث إليه وأشعر بأنه قادر على فهمي. وأنا لا أفهم النساء ولا يفهمنني، ولا فرق عندي بين أن أضاجع أنثى أو عنزة. أما الرجل فشيء آخر. شعرت أنه يحاول أن يبرر. وأحسست بشيء من الرقة نحوه، لكن شيئاً في داخلي كان يتكسر.. يتكسر.. وأحسست بأنني لم أعد أملك نفسي. لقد بعتها وإلى الأبد... إلى الشيطان!"(16).

ومن الاستذكارات الطويلة نسبياً في رواية (كوابيس بيروت) الاستذكار الطويل لدكان بائع الحيوانات الأليفة من قبل الرواية(17)، حيث هذا المتجر المخصص للسياح الأجانب والأثرياء العرب، هجره صاحبه وترك هذه الحيوانات لتواجه مصيرها بين الموت جوعاً، أو حرقاً، ويبدو أن قصة متجر الحيوانات الأليفة هي قصة رمزية تشابه من حيث الدلالة رواية جورج أورول مزرعة الحيوانات وهذه القصة الرمزية تشكل عالماً صغيراً يرمز إلى العالم الروائي الأكبر، الذي حاولت غادة أن ترسمه وتحدد ملامحه.

ومن الاستذكارات ذات السعة الكبيرة في روايات غادة مجموعة الاستذكارات الطويلة التي يسترجع من خلال الساحر وطفان تاريخ أسرته في مدينة بيروت(18). ويمتد هذا الاستذكار ليغطي أكثر من عشرة صفحات من حجم الرواية مع احتساب تدخلات وتعليقات الراوي والوقفات الوصفية، وتنتقل الذاكرة بوطفان إلى زمان ومكان مختلفين من جنيف وصيف عام (1982) إلى مدينة بيروت وأزمنة مختلفة من عام 1948-1956-1967 وهذا الانتقال المكاني والزماني له

دلالة واضحة إذ يبين لنا مدى القلق والتمزق الذي تعانيه هذه الشخصية، والاستذكار يغطي تاريخ أسرته من مقتل والده في حرب فلسطين الأولى وزواج عمه من والدته ومقتل أشقائه الثلاثة ثم مقتل شقيقته أثناء الحرب الأهلية وتعلمه مهنة السحر وأخيراً سفره إلى سويسرا، والكاتبة لا تقدم لنا هذه الاستذكارات بشكل متسلسل ومتواصل بل تحاول أن تعطي للمتلقي ولشخصيتها (وطفان) فرصة لالتقاط الأنفاس عن طريق إيقاف عجلة السرد لوصف حالته، فضلاً عن التعليقات التي يقدمها الراوي.

-أنماط الاستذكار:

منذ صدور رواية ميرامار لنجيب محفوظ وخمسة أصوات لغائب طعمة فرمان والسفينة لجبرا وغيرها من الروايات العربية التي تأثرت بروايات فوكنر ولورنس داريل في الرباعية الاسكندرانية، بدا واضحاً أن الرواية العربية تتجه اتجاهاً آخراً للتخلص من هيمنة الراوي العليم ورؤية البطل المركزي إلى تعدد في الأصوات الروائية.

ويعود الفضل إلى الناقد الروسي باختين في اكتشاف الرواية البوليفونية (متعددة الأصوات) من خلال معالجته لروايات دستويفسكي.

وقد استفاد النقاد كثيراً من آراء باختين وبخاصة الناقد الفرنسي جان بويون وتودوروف وأوسبنسكي وجينيت الذين قدموا الكثير من المداخلات والآراء حول مسألة الرؤيا أو وجهة النظر (التبئير). يمكن لهذه الدراسة الإفادة من بعض هذه الآراء وتوظيفها في دراسة روايات غادة.

ميز سعيد يقطين بين نوعين معتمداً في ذلك على آراء الناقد لنتفلت(19):

1- الراوي غير المشارك في أحداث الرواية (براني الحكي)، وهو ما يسميه توماشفسكي بالسرد الموضوعي حيث يكون الكاتب عليماً بكل شيء عن شخصياته حتى أفكارها الداخلية.

2- الراوي المشارك في أحداث الرواية (جواني الحكي) وهو ما يسميه أيضاً توماشفسكي بالسرد الذاتي.

وفي تقسيمنا لأنماط السرد الاستذكاري في روايات غادة سنعتمد على هذه الآراء، وبذلك سيكون لدينا سرد استذكاري موضوعي، وسرد استذكاري ذاتي، وهذان النمطان الرئيسان يمكن تقسيمهما أيضاً إلى استذكارات موضوعية داخلية وخارجية، واستذكارات ذاتية داخلية وخارجية، بالاعتماد على تقسيم جينيت الذي يرى أن الاستذكار الداخلي ما له علاقة بالخبر الأساسي، والاستذكار الخارجي ليس له علاقة بالخبر الأساسي وتكون وظيفته الإيضاح فقط.

1.الاستذكارات الموضوعية:

وهذا النمط من الاستذكارات يقدمها الراوي غير المشارك في أحداث الرواية على شكل معلومات عن ماض لشخصية أو أحداث سكت عنها السرد فعاد لتقديمها وتقسم هذه الاستذكارات إلى:

أ.الداخلية: هذه الاستذكارات لها علاقة بأحداث الرواية الرئيسة وشخصياتها المركزية ومسارها الزمني متوحد مع مسار هذه الأحداث.

من النماذج المهمة لهذا النمط المعلومات التي يقدمها لنا الراوي عن حياة طعان الماضية "يوم تخرج طعان منذ أشهر صيدلياً، كان يتحرق للعودة إلى لبنان ومزاولة العمل، قرر أن يفتح في بعلبك صيدلية يسميها صيدلية الحنان أبرق إلى أهله يزف إليهم الخبر، ويحدد موعداً لعودته، ولكنه فوجئ ببرقية منهم تطلب منه عدم العودة، وتغفل حتى

- المدى هو المسافة الزمنية الفاصلة بين اللحظة التي يبدأ منها الاحتلال الزمني.

-نظراً للمسافة البعيدة بين الإعلان وموضع تحقيقه، فإن هذا المقطع السردي بسبب الإرباك للقارئ، ممتحناً في الوقت ذاته ذاكرته.

عن تهنئته بالشهادة! أذهله سلوكهم فأبرق إليهم بموعد عودته، واستقل أول طائرة إلى بيروت، في المطار فوجئ بقبضايات العشيرة في استقباله وبينهم من هو مطلوب من العدالة وفار من وجهها، ولا يظهر في الأماكن العامة إلا في الطوارئ. كانوا يضمونه بيد واحدة والأخرى في جيوبهم (.......) لقد اختار أن يكون صيدلياً انطلاقاً من رقة قلبه المفرطة التي حرمته حتى من أن يكون طبيباً أو جراحاً. إنه منذ طفولته يكره منظر الدم فقد فتح عينيه على بركة من الدم، دم عمه القتيل. ماذا حدث حتى يجيئوا إليه إلى المطار حاملين رائحة الدم والدمار ؟ في السيارة سأل والده واستمع مذهولاً إلى حكم الإعدام عليه بجرم حمل شهادة جامعية! لقد قتل ابن عمك مرعب أحد أفراد عشيرة الخردلية، أخذاً بالثأر لعمك والقتيل كان يحمل شهادة جامعية ولذا قررت عشيرة الخردلية، أخذ الثأر على أن يكون القتيل من عشيرتنا أول شاب يفوز بشهادة جامعية. وتصادف أن كان هذا الشاب هو أنت"(20).

يبدو واضحاً في هذا المقطع الاستذكاري أن الكاتبة أرادت تمرير آرائها وأفكارها حول أسباب نشوب الحرب الأهلية في لبنان، والمعلومات التي تقدمها لنا الكاتبة لها علاقة وثيقة بالأحداث المهمة التي تخص حياة طعان وبخاصة قتله لشخص لا يعرفه فهذه الأحداث هي من دفعته إلى الخوف والذعر وبالتالي فإن هذه الصفات هي من جعلته يقدم على قتل السائح الأجنبي الذي توهم أنه يريد قتله.

ومن هذا النمط ما يقدمه لنا الراوي من معلومات عن اللوحة التي رسمتها دنيا الغفير في شبابها "ضيوفها كانوا يتحدثون إليها بشراهة وهي تهز رأسها بلطف كالدمية المزينة الصماء، ونظراتها معلقة باللوحة التي تتصدر الجدار خلفهم، والتي تمثلها قبل لقائها بنديم.

لقد كانت اللوحة آخر ما رسمت وعلى غرار الفنانين العظماء كلهم التي كانت تعجب بهم وتحاول أن تحذو حذوهم في ذلك الزمان الغابر، رسمت نفسها في (سلف بورتريه) مجسدة في لوحتها كيف ترى ذاتها، بل وكيف ترى الذات التي تتمنى أن تكونها."(12).

والمتتبع لأحداث الرواية يدرك التأثير الواضح الذي تركته هذه اللوحة في سلوك دنيا فيما بعد.

ب. الخارجية: وهذه الاستذكارات تقدم معلومات إضافية تتيح للقارئ إمكانية فهم الأحداث الأساسية، ومسار هذه الاستذكارات خاص بها لا يتحد مع مسار الأحداث الأساسية.

من النماذج التي توضح هذا النمط الاستذكار الذي يقدمه لنا الراوي عن حفلة جرت في رأس السنة حيث يتعرف القارئ على بعض الصفات لشخصية ليلى السباك عن طريق هذه الحكاية الجانبية "دنيا تعرف مدى لا مبالاة ليلى بتسريحة شعرها أو طيات سروالها (الجينز) الذي فاجأت به الحضور ليلة رأس السنة... والنساء متبرجات مرتديات أفخر الثياب الحريرية والمخملية والحلي والتيجان المربوطة إلى تسريحات شعر باهرة... يومها دخلت ليلى وحيدة بشعرها الأسود الكثيف الذي مشطته الرياح وزينته زخة مطر وقد ارتدت بنطلون الجينز وفوقه معطف قصير من فراء الفيزون الأسود المضيء (البلاك دايمند) سارعت إلى خلعه لتبدو في قميصها السبورت وأصابعها العارية من المجوهرات مثل طالبة هاربة من المدرسة"(22).

من النماذج الأخرى لهذا النمط ما تذكره الرواية في كوابيس بيروت عن ماض لطبيبة نسائية ويلاحظ في المقطع كيف تغلب رؤية الكاتبة وأفكارها على المادة السردية التي حاولت تقديمها "يوم اختارت مهنة الطب، بالضبط مهنة طب التوليد أعتبر عملها ثورة نسائية في الأسرة... الابنة

الخجولة ستتحرر وستكون طبيبة؟ لم يكن أحد يدري أنها بذلك تكرس خجلها الغريزي من الرجل وارتباكها أمامه إلى حد عجزها عن تفجير طاقاتها الخلاقة كلها، وأنها اختارت الطب النسائي كي لا تمس أصابعها جسد رجل... فالمريض سيظل ذكراً بالنسبة إليها ولن تقدر على نسيان ذلك أبداً... إنها ببساطة عاجزة عن مسح ألفي عام من الجاهلية بشهادة جامعية يستغرق أعدادها سبعة أعوام... وقد اختارت مهنة الطب النسائي كي يقتصر تعاملها مع النساء فقط، فتريح وتستريح... كانت تمارس مهنة التوليد بميكانيكية قاطع تذاكر في باص مزدحم... وبإتقان أيضاً"(23).

وهذه المعلومات التي تقدمها الراوية لا علاقة لها بالأحداث الرئيسة في الرواية ولا بشخصياتها الأساسية أيضاً.

2-الاستذكارات الذاتية:

في هذا النمط تقدم الاستذكارات من قبل الشخصية المشاركة في أحداث الرواية، وتقسم إلى:

أ.الداخلية: من نماذج هذا النمط في روايات غادة ما تسرده الراوية -وهي من الشخصيات المشاركة في أحداث رواية كوابيس بيروت- عن حدث مهم في طفولتها، "كنت في الرابعة عشرة من عمري حين أمسكت بالإبرة وبيد لا ترتجف ثقبت شحمة أذني اليمنى أولاً، ثم اليسرى شعرت بألم خارق لكن يدي لم ترتجف ولم أتردد في ثقب اليسرى بعدها بثوان، حتى قبل أن تهدأ ضربات قلبي واندفاع الدم إلى رأسي لشدة الألم.

كنت قد وضعت الإبرة في الن... أربط في ثقب أذني خيطاً ريثما عقمت القرطين الذهبيين الصغير... فوراً. تأملت أياماً ثم شفي الجرح"(24...

هـذا المقطـع الاسـتذكاري

- الحكاية هي المادة الأولية التي يمكن أن تتعدد من خلال جنس أدبي أو آخر لتصبح كتابة.

- (مدى المفارقة) هو الفترة التي يستغرقها الاستذكار عند ارتداده إلى الوراء تاركاً مسار السرد التصاعدي.

وجزئياته يتعلق بطفولة الراوية التي تحاول مد الجسور بين هذه الطفولة في الماضي ووحدتها والحصار المفروض عليها في الحاضر، والقاسم المشترك بين هذين الزمنين المختلفين، قوة الإرادة التي تتحلى بها هذه الشخصية.

والمثال الثاني الذي يوضح لنا هذا النمط من الاستذكارات في رواية (ليلة المليار) حيث تتذكر كفى مصرع ابنتها وداد وهذه الذكرى تلح كثيراً عليها فضلاً أنها كانت السبب الرئيس في هجرتها من بيروت "حياة جديدة؟ هل ثمة شيء كهذا؟ هل في مقدوري أنا أو أي شخص آخر إيقاف عربة عمري فجأة لأقول: هذه ليست دربي... وسأصوب مسارها ناسية عمري الذي مضى في درب خاطئة طوال الأعوام الماضية اللعينة؟ هل سأنسى يوماً طفلتي وداد التي تناثر لحمها الغض وتفاح البائع المتجول ودمه، ودم بقية الأطفال لحظة انفجرت القذيفة التي كانوا يلعبون بها (الكرة) بعدما وجدوها في (البورة) وخلفها لهم شجار لعين بين تنظيمين محليين؟ هل في مقدوري أن أنضو عني جراحي كما يخلع المرء ثوباً بالياً؟"(25).

هذا المقطع الاستذكاري الذي تستحضره كفى دائماً أسهم إلى حد بعيد في تغيير سلوك هذه الشخصية من النقيض إلى النقيض، من كفى المتزنة المخلصة لزوجها إلى شخصية أخرى باحثة عن المال واللذة بشتى الطرائق.

ب. **الخارجية:** من الأمثلة التي توضح هذا النمط استذكار نسيم الذي يعمل خادماً في بيت رغيد الزهران، لأحداث ماضية جرت في مدينة بيروت "كسر أبي قفل الباب الموصد للبيت الخاوي ... ارة التاكسي التي يعمل سائقاً لها ... كلنا يرتعد إرهاقاً وخجلاً... ويوم ... ن جزر الباهاما حيث يقطن ... يته غمرنا خجل وقح وبادرناه ... طقي.. حسناً.. أنت تملك البيت

ولكـن لمـاذا ينـام البيـت خاويـاً وننـام نحـن علـى الرصيف؟ أي وطن هذا الذي يسمح بنوم البشر في سـرير الوحل بالحدائق العامـة وثمـة بيوت خاويـة مختومة بشمع اللا مبالاة والسفر المترف؟

أنا محتل لبيتك؟ ولكنك أنت محتل لحقي في الحياة الكريمـة، ومحتـل لفرصـتي فـي العمـل التـي يفترض أن تكـون متكافئـة وفرصـتك... كلمـات... كلمـات(.....) أخـوتي الصـغار يلعبـون كـالوحوش ويخدشون مخمل آذان الجيران"(26).

على الرغم من أن الشخصية هي التي تتكلم هنا ولكن يلاحظ بوضوح ظهور صوت الكاتبة التي لا تمنع نفسها من التدخل وتمرير أفكارها الخاصة ضـمن بعـض المقـاطع السـردية، وعلـى الـرغم مـن استعمال الكاتبة لتقنية الأقواس والأحرف الكبيرة في روايتـي (بيـروت 75) و (كـوابيس بيـروت) بشـكل مـتقن للفصـل بـين مسـتويين مـن مسـتويات السـرد (الراوي-الشخصية) إلا أننا في رواية (ليلة المليار) نواجه بفوضى تسهم في إرباك القارئ وعدم التمييز بـين هـذه المسـتويات حيـث تتـداخل هـذه التقنيـات الطباعيـة بشـكل يصـعب الفصـل بينهـا، بـين كـلام الشخصية وكلام الراوي الذي يثقل من كاهل الرواية بكثرة تدخلاته وتعليقاته.

ثانياً. الاستباق:

القفـز مـن الـزمن الحاضـر (حاضـر الروايـة) ومحاولـة الولـوج إلـى المستقبل، تقنيـة زمنيـة، تخـل بالنسـق الزمنـي، المتسلسـل، لأحـداث الروايـة، وتجعـل القـارئ أمـام مفارقـة سـردية، يتطلـع مـن خلالها إلى الأمام، مشاركاً إلى حد ما في أحداث الرواية، وبذلك يكون إزاء تقنية لها تأثير كبير على حركية السرد، وتتابع الأحداث، والكشف عن خفايا الشخصيات.

من أهم الفوائد التي يحققها الاستباق، كمكون سـردي، التمهيـد لأحـداث سـيجري سـردها لاحقـاً، وهدفها إعداد القارئ لتقبل ما سيجري من تغيرات، وأحـداث مفاجئـة لـه، أو ظهـور شخصـيات جديـدة على مسرح الأحداث.

والفائـدة الأخـرى للاسـتباقات، الإعـلان "عمـا ستؤول إليـه مصـائر الشخصـيات... مثـل الإشـارة إلـى احتمـال مـوت أو مـرض أو زواج بعـض الشخوص"(27).

-الاستباق كتمهيد:

مـن أهـم الفوائـد التـي يجنيهـا السـرد مـن الاستباقات، التطلع إلى الأمام، ومحاولـة استكشـاف المجهـول، حيـث تقـوم الشخصـية الروائيـة عـادة، بتخمينات لما يدور حولها من أشياء مجهولة، تكون علـى شـكل استفسـارات، والاسـتباق هنـا، مـا هـو إلا تمهيـد وتوطئـة لمـا سـيحدث، حيـث يعـد الروائـي، قارئه لاستقبال الأحداث التي سيقدمها لاحقاً.

ومـن هـذه الاسـتباقات التمهيديـة، مـا نـراه فـي بداية رواية (بيروت 75)، حيث يقوم (فرح) بوضـع عـدة احتمـالات لمعرفـة، ياسـمينة، وهـو يراهـا للمـرة الأولـى، مسافرة معه في سيارة الأجرة نفسها باتجاه بيروت "تراها تلميذة في بيروت؟ إنها أكبر من ذلك. لعلهـا فـي الخامسـة والعشـرين. تراهـا ذاهبـة لتشـتري ثيابهـا كـالبورجوازيـات الدمشـقيات؟ لكـن أمهـا تبـدو رقيقة الحال. تراها مثلي تفتش عن المجد"(28).

وعلـى الرغم من أن (فرح)، لم يعد يهتم بهذه الاستفسـارات، فيمـا بعـد، وانشـغل بأحلامـه الخاصـة ببيـروت، ولـم يعـرف مـن هـي (ياسـمينة) وسـبب سفرها إلى دمشق، إلا أن الكاتبـة تعمدت تقديم هذا المقطـع السـردي، لكـي تسـوغ تقـديمها، بعـد ذلـك مباشـرة، معلومـات عـن شخصـية (ياسـمينة) فالاستباق كان هنا مجرد تمهيد لتقديم معلومات عن هذه الشخصية، وبذلك يكون قد حقق غايته، فحاول الكشف، عما كان مجهولاً للقارئ بواسطة تطلعات

(فرح) محققاً في الوقت ذاته، متعة وإثارة لدى القارئ، عن طريق إشراكه في هذه التطلعات وأسهم في دفع الأحداث إلى الأمام، عن طريق التلاعب الزمني الحاصل من القفز إلى المستقبل، حتى وإن كانت المعلومات التي قدمها غير يقينية، ولم تتحقق فيما بعد، عندما كشف السرد تباعاً عن شخصية ياسمينة.

ومن أمثلة الاستباقات التمهيدية، ما تقدمه لنا (الراوية) في رواية (كوابيس بيروت) من أسئلة حول مصير شقيقها المفقود، الذي لا تعرف عنه شيئاً منذ غادر المنزل، "لكن! ترى أين هو الآن؟ هل خرج حقاً لإحضار الطعام، أم تراه رحل إلى الأبد؟... أم تراه يرقد على رصيف (الكليمنصو) القريب وفي رأسه رصاصة قناص؟"(29).

هذه الأسئلة، ترد في ذهن (الراوية)، وهي تضع إجابات مسبقة، عن مصير شقيقها، ويتبين لنا، مدى الحيرة والصعوبة، التي تواجهها (الرواية)، وهي تحاول القفز من الحاضر، إلى المستقبل، لأجل معرفة المجهول، بعد هذا المقطع الاستباقي يرد، مقطع سردي، ويبدو كأنه الجواب، على ما حاولت (الرواية) معرفته ولم تستط

- بداية السرد لا تتطابق مع بداية الحكاية ومساره لا يتطابق مع اتجاهها في الزمن التصاعدي.

"رن الهاتف... ركضت ك

كان أخي.. لم يكن هو... كان ص

الصوت يقول: طلب مني شقيذ

الرقم وإبلاغك أنه في السجن!..

–في السجن؟ لماذا؟ ماذا فع

–لقد ألقي القبض عليه بذ

غير مرخص به!!..

وانفجرت اضحك وأض

بدموعي... يا بيروت... ي

معقول!!..."(30)

ومن الاستباقات التمهيدية المهمه في روايه (بيروت 75) هذا المقطع السردي "خرج فاضل بك السلموني من باب قصره في حي اليرزة الارستقراطي في بيروت، فسرت في الحديقة حركة غير عادية... ركض السائق وجاء بالكاديلاك فوراً من الكراج وتحلق حول البيك بعض ذوي الحاجات والتصق به مرافقوه يكشون عنه الناس الذين انتخبوه ذات يوم نائباً في البرلمان... أبعدوهم جميعاً إلا رجلاً عجوزاً ضئيل الجسد كان يصيح بصوت عال جداً لا يتفق وضآلة جسمه: قلت لك أن الإسرائيليين أحرقوا محصولي ونسفوا بيتي. تعال واسكن معنا في أراضيك وانظر ماذا يحدث! وكان صوته عالياً كأنه مجرد حنجرة كبيرة، كأن جسده وكيانه قد استحالا إلى حنجرة.. رد البك بصوت هادئ كالقضاء لا يرد: نصحتك مراراً أنت وأهل القرية بعدم إيواء المخربين ولم ترتدعوا... تسمونهم فدائيين وهم سبب خراب القرية! ﴿وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون﴾.

صرخ العجوز: وتستشهد أيضاً بآيات الله؟.. يا ويلك من!..

ولم يكمل الجملة فقد نزلت على وجهه لطمة أخرسته ربما لوقت طويل... وربما لانفجار قريب"(31).

المقطع الأخير هو الذي يتحقق فيه الاستباق

"... ه الكلمات القليلة تمهد الكاتبة لما

... نة بيروت من انفجارات دامية،

... الاستباقات لم تتحقق داخل العمل

... تمهيداً لأحداث لم تقع بعد وهذه

... ي أخطر ما في الرواية كما قال

- الحكاية تتوافق مع السرد في الوقائع والأحداث بينما يتميز بوظائفه ومكوناته الداخلية.

علان:

المعلومات التي يقدمها الاستباق

يقينية مقابلة للتحقق أو عدمه

تباق الإعلاني "يخبر صراحة عن

سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق"(33).

أي أن الإعلان عبارة عن إشارة واضحة وصريحة عما سيقدمه السرد لاحقاً وهذا النمط من الاستباقات قليل جداً في الرواية المعاصرة حيث يبدو وكأنه تدخلاً مباشراً من قبل الكاتب الذي لا يترك للمتلقي فرصة للتوقع والتأويل وبذلك ينهي فكرة الإثارة والتشويق، وتقسم الاستباقات الإعلانية إلى نوعين رئيسين هما:

1.الصريحة

وهي التي تتحقق فيما بعد ويتأكد القارئ مما أعلن عنه سابقاً وهذه الإعلانات تقسم أيضاً إلى نوعين:

أ.الإعلانات قريبة المدى:

وهي الإعلانات التي تتحقق مباشرة بعد الإعلان عنها ولا تكون هناك مسافة كتابية كبيرة بينها وبين موضع تحقيقها.

وفي روايات غادة السمان شواهد لهذا النوع من الإعلانات منها المثال الآتي حيث أن الراوية في نهاية كابوس (92) تتمنى أن لا تعود وتحلم بكوابيس من جديد "أشهد كيف يتحول الجسد الحي إلى كومة من الأعصاب النازفة المرمية على سرير بارد في الظلام، بينما تزدهر نبتة الكوابيس الوحشية وتنمو وتخرج من الأذنين والعينين والأنف والفم كما تنمو الديدان والطحالب على فوهات الجماجم والهياكل نصف المتآكلة في المقابر ... لم أنم جيداً منذ عصور ... طموحي الوحيد نوم بلا أحلام ولا كوابيس"(34).

فكأن منية الراوية هنا دعوة صريحة للإعلان عن قدوم كابوس جديد مباشرة حيث لا يتأخر ظهور الكابوس الآتي "ظهر المذيع على شاشة التلفزيون وبدأ يقرأ نشرة الأخبار كان يرتدي ابتسامة منشاة وثياباً كثياب رجال المافيا ويضع على رأسه قناعاً أسود ولا يظهر من وجهه غير ابتسامة وثقبين في موضع العينين يطلقان أشعة شريرة..."(35).

وبما أن الحادث الرئيس منعدم في هذه الرواية التي تعتمد على توالي الكوابيس التي تعبر عن حكايات جانبية لأناس عديدين فإن هذا المقطع السردي يدل على استمرارية تعايش الراوية مع الكوابيس البيروتية.

ومن أمثلة هذا النوع ما نجده في هذا الاستباق الإعلاني إذ أن ياسمينة تعلن في نهاية أحد الفصول –فصول هذه الرواية غير مرقمة– عن حيرتها فعليها أن تقرر أما الانتقال إلى شقة نيشان أو العودة إلى شقة أخيها "الآن عليها أن تقرر الانتقال إلى شقة نيشان أو إلى شقة أخيها. عليها أن تختار نهائياً بين أن تكون عاشقة فاشلة أو مومساً ناجحة. وتكومت على الأرض وأغلقت عينيها محاولة التقاط صوتها الداخلي الحقيقي..."(36).

وهذا الاستباق ما هو إلا إعلان واضح –على الرغم من الحيرة البادية على ياسمينة– عن عودتها إلى شقة أخيها وهو ما يتحقق مباشرة في بداية الفصل التالي "عادت إلى شقة أخيها لم يكن في حقيبتها نقود، فقد كف نمر منذ أسابيع عن إغداق المال عليها كجزء من خطته للتخلص منها وتسليمها لسواه، وهي خجلت من أن تطلب نقوداً من نيشان. لقد نسيت شقيقها في غمرة عذابها طيلة الأسابيع الماضية. ولم تكن على أي حال تملك نقوداً لتمنحه بعضها"(37).

الاستباق هنا أسهم في دفع الأحداث نحو الأمام ونموها حيث لاقت هذه الشخصية مصرعها على يد شقيقها بعد عودتها خالية الوفاض من نمر ونيشان.

ب. الإعلانات بعيدة المدى

النوع الثاني من الإعلانات الصريحة هو ما يتحقق بعد مسافة بعيدة نسبياً عن المكان الذي أعلنت فيه حتى أن القارئ يكاد ينساها.

من النماذج المهمة التي توضح هذا النوع، الإعلان الذي يقدمه رغيد الزهران أثناء حواره مع مدير أعماله عن نيته في تبني فتاة لتلميع صورته أمام الرأي العام وإظهاره بمظهر المحسن الكبير "علينا التفكير بوسيلة لتلميع صورتي أمامه... كأن أقوم بعمل إنساني ما أحيطه بهالة دعائية... كأن أنقذ امرأة جميلة من الموت بكل فروسية وشهامة.

–سنجدها وننقذها"(38).

ويتأخر ظهور هذه الشخصية حتى أن القارئ ينسى أمر هذا الإعلان الذي يتحقق بعد (116) صفحة وهو أمر قياسي في روايات غادة "أعلن رغيد، بحرية الزهران نطق بالاسم وصمت قليلاً كأنما ليدرس وقعه الموسيقي ... أحد شيئاً وإنما بدا الفضول في الع... ما جاء في الصحيفة عن سيد... بحرية الزهران يبدو أن أمرها يهمه... تكون قريبته..

تابع رغيد: بحرية الزهران... أصيب المبنى الذي تقطنه... المهجرين –على ذمة الجريد... تفريغية.. تحطم المبنى بأكمله ... كما لو داسته قدم جني... البنت ... يبدو خارج المبنى، قادمة للاحتما... بيتها ويبدو أنها حين تهدم البي... تركض كالمجنونة حول الأنقاض"(39).

ونظراً للمسافة البعيدة بين الإعلان وموضع تحقيقه فإن هذا المقطع السردي يسبب الإرباك للقارئ ممتحناً في الوقت ذاته ذاكرته.

– حركتا الاسترجاع والاستباق تمثلان مفارقة تمنح الرواية حيويتها وفرادتها.

– على الرغم من الاختلاف القائم بين الحكاية والسرد فإن السرد ليس سوى إعادة صياغة لأحداث الحكاية.

2.المغلوطة

يتم في هذا النوع من الاستباقات الإعلان عن أمر ما كظهور شخصية جديدة أو أحداث ثم يسارع السرد لنفي ذلك. وهذا النمط من الإعلانات نادر جداً في روايات غادة ومن أمثلته الإعلان الذي يرد على لسان فرح إذ يتمنى العودة إلى دمشق والزواج من رفيقته في السيارة "لو أعود. لو نعود معاً أنا وهذه المرأة البيضاء السمينة.. أتزوجها؟ ربما. نقطن في بيتي بدوما. أتابع الذهاب إلى مركز عملي بدمشق كل يوم حتى أموت. ستسمن. ستفوح منها رائحة الطبخ والشتائم. سأصير مديراً لبقية الموظفين وأصاب بالسل من تنقلي شتاءً بين دوما ودمشق بالروماتيزم أيضاً"(40).

وبعد أن يطمئن القارئ إلى أن فرح سيعود إلى دمشق يأتي الراوي مباشرة لنفي ذلك ويؤكد استحالة عودته "ابتعد عنها حتى كاد يلتصق بالسائق لا.. لا يريد امرأة ولا عودة.. يريد بيروت"(41).

ونلحظ أن هذا الإعلان على الرغم من عدم ... واضح على شخصيات وأحداث ... حيث أن السفر إلى بيروت هو ... لأحداث الرواية ولولاه لما لاقت ... المصير المأساوي في بيروت ... قتل والجنون.

...تباق:

... موضوعية

... غير المشارك في أحداث الرواية ... على شكل توقعات لمستقبل ... وما سيجري في تغيير وتطور في أحداث الرواية، وتقسم هذه الاستباقات إلى:

أ. الداخلية

من النماذج التي توضح هذا النمط الاستباق الآتي الذي يقدمه لنا الراوي عن قاتل رغيد الزهران "يتمنى لو يعرف اسم قاتله... طالما استحلف الشيخ وطفان ليقرأ في كرته الزجاجية الشفافة اسمه... طالما أحضر له الزنجار والزرنيخ الأخضر والزنجفر والكافور والسنبل البغدادي وقلب ديك أزرق، ولبان ذكر وبزر ريحان وبخوراً ليكتب له اسم قاتله لكن الساحر اللعين –أو الجني الذي يتملكه– يسخر منه باستمرار ولا يكتب في المندل إلا اسمه رغيد، ولأنه يحب نفسه حتى العبادة ولا يمكن أن ينحرها، فقد وظف وكالة تحريات للتأكيد من أن أحداً من الذين يقتربون منه لم يحمل اسم رغيد يوم مولده"(42).

هذا الاستباق يقدم للقارئ عن طريق السرد الموضوعي عارضاً لأحداث ستقع في المستقبل لشخصية رئيسة من شخصيات الرواية، ولا يتحقق هذا الاستباق إلا في خاتمة الرواية عندما يموت (رغيد الزهران) غرقاً في حوض السباحة نتيجة لإفراطه في شرب الخمرة. وبذلك يكون لهذا الاستباق تأثير واضح على البناء الروائي العام.

وفي مثال آخر لهذا النمط تقدم لنا (الكاتبة) ما يشبه التنبؤ لمصير (ياسمينة وفرح) في بداية الروح "ياسمينة وفرح يتأملان بيروت من بعيد كطفلين مسحورين. يهبطان من السيارة، يسيران قليلاً إلى جانبها ريثما يتم السائق تبديل العجلة. وفي ضوء السيارات الكثيفة يبدوان هشين كأجنحة الفراش قبل الاحتراق"(43). ويلاحظ أن الاستباق موجود في المقطع الأخير إذ أن بيروت هي النار التي احترق بها الفراش الدمشقي في خاتمة الرواية.

ب. الخارجية

في هذا النمط يبقى السارد موضوعياً وتختلف الاستباقات مع البنية الروائية العامة، إذ أن علاقتها تنصرف إلى الأحداث الثانوية التي تنير الأحداث الأساسية في الرواية، من هذه الاستباقات الخارجية ما نراه في رواية (ليلة المليار) حيث يرى (خليل الدرع) ناقة في حديقة بيت آل الغنمالي –في سويسرا– ويتوقع موتها "غادر خليل المكان سريعاً، ماراً بالصحراء الاصطناعية الصغيرة، حيث مهمة الرجال منع العشب من النمو.. ولمح الناقة من بعيد.. بدت له نقطة بنية... تحتضر على ورقة خضراء"(44).

هذا الاستباق كبنية صغيرة لا علاقة له بالبنية الحكائية الأساسية ودلالته هي التي توضح تصرفات بعض الشخصيات كعودة خليل إلى وطنه، فخليل الذي هجر بلاده مرغماً لم يألف (سويسرا) ولا صقيعها، فهو كما يقول "ابن الرمال والشمس"(45)، لذلك عاد إلى وطنه مثله كمثل الناقة التي لم تألف برد سويسرا لذلك ماتت رغم الأجواء التي هيئت لها. وهذا النمط من الاستباقات قليل جداً في روايات غادة.

.الذاتية

في هذا النمط تقدم الاستباقات عن طريق الشخصية التي قد تتوقع ما سيؤول إليه مصيرها، أو ما سيجري لها في المستقبل، وتتقسم هذه الاستباقات إلى:

أ. الداخلية:

هذا النمط من الاستباقات هو الأكثر ظهوراً في روايات غادة وهي ذات علاقة وثيقة بالبنية الحكائية العامة، وبشخصيات الرواية الأساسية.

في رواية بيروت 75 تقدم لنا (ياسمينة) استباقاً لما سيحدث لها في المستقبل "حين يأتي لن أسأله أين كان، ولن أعاتب، ولن أقول شيئاً...

سأتابع خطة الانتظار والصمت... بانتظار سقوط المقصلة فوق رقبتي... أحس أنها هناك وأنها ستسقط ولكنني لا أستطيع مناقشته في ذلك ما دام ينكر باستمرار... كل ما أملكه هو أن أنتظر إعدامي كي أسأله بعد ذلك لماذا؟!"(46). على الرغم من أن هذا المقطع الاستباقي الذي قدمته الكاتبة –عن طريق ياسمينة– لتسويغ الخروج القسري لهذه الشخصية من الرواية، بمقتلها على يد شقيقها، يبدو أن هذا التصرف من قبل الكاتبة افتعالياً لتمرير أفكارها من جديد حول قضية المرأة، فالشقيق لم يثر في بداية الرواية عندما كانت (ياسمينة) تأتيه بالنقود وعندما اختة
الكرامة المهدورة التي من واجبه الد

> **– إن اللعب بالأزمنة داخل النص عمل جمالي بحت لا يؤثر على الأحداث.**

ومن النماذج الأخرى في ا
التشاؤمية التي يقدمها لنا (فر
بمستقبله في مدينة بيروت، حيث
نسوة ذاهبات إلى مأتم وبين المص
إليه "لماذا ينتحبن هكذا؟ تراني ذ
وعرافات القدر يشيعنني ويبكينني"(

لا شك أن هذه البنية الصغي
وثيقاً بعلاقات داخلية مع الحكاي
تدفع خمساً من شخصيات الرواي
مأساوية ومن ضمنها (فرح).

وفي مثال آخر تقدم لنا (الرواية) توقعاً حول قيامها بزيارة إلى دكان الحيوانات الأليفة، وهو ما يتحقق فيما بعد "لعلها بدأت تجوع. لعل الطعام في أقفاصها قد نفد. والماء أيضاً. حتى ولو أراد صاحب الدكان إطعامها لعجز عن ذلك في مثل هذه الظروف... لا أعتقد أن أحداً يمكنه الوصول إليها... ربما كانت قادرة على ذلك، إذا تسللت من باب بيتنا على الحديقة ومنها إلى نافذة المخزن الخلفية التي يوازي ارتفاعها سطح الأرض عند سور حديقتنا"(48).

ب. الخارجية

هذا النمط قليل أيضاً في روايات غادة، إذ أن الشخصيات قلما تقدم معلومات استباقية عن أحداث لا تهمها ولا تؤثر في مصائرها.

نقرأ في رواية (كوابيس بيروت) مجموعة من هذه الاستباقات التي تقدمها لنا شخصية (الموت) حول شخصيات ستلقى حتفها في مدينة بيروت، ونلاحظ أن هذه الشخصيات ليست رئيسة في الرواية، ولا حتى مصائرها تؤثر في أحداث الرواية الأساسية "سيارة إسعاف فيها عشرة مسلحين أحياء. سيوقفهم حاجز. سيقول السائق: معي عشر جثث أنقلها إلى المقبرة. يطلقوا على السيارة الرصاص. سيموت المسلحون العشرة وسيتابع السائق سيره إلى المقبرة فعلاً، وفي سيارته عشر جثث فعلاً، الرجاء أخذ العلم وإجراء المقتضى حالاً.

فاتورة: على الجسر المسمى باسمك (جسر الموت)... ستمر عشرات السيارات وسيطلق القناصون الرصاص على من فيها... سيارة مرسيدس تقل صحفيتين هما فاطمة وماري سيخطئهما الرصاص فلا تتعرض لهما مؤقتاً... المهم أن تتولى أمر بقية المارة جميعاً على جسرك هذا الصباح.

فاتورة: الحاج شبور سيصاب ابنه بالرصاص خطأً إثر معاقرته لرشاش حربي، وثلاثة من رفاقه الحاج شبور سيقسم أنه إذا مات ابنه الذي نقل إلى المستشفى بحالة خطرة فإن ثلاث جنازات أخرى سوف تخرج إلى الشارع مع جنازة ابنه: جنازات رفاقه الثلاثة! توجه فوراً إلى المستشفى للقبض ومر برفاقه الثلاثة أيضاً.

فاتورة: زين الحي قتل وستخرج جنازته ظهراً وسيطلق شبان الحي الرصاص بهذه المناسبة كما هي العادة في هذه المدينة، شبان الحي المجاور سيظنون الرصاص موجهاً إليهم وسيردون عليه

بالمثل وستقع مذبحة شهية الرجاء تشريفنا إلى منطقة الاشتباكات والقيام بواجباتك"(49).

الهوامش حسب ورودها في البحث:

(1)بناء الرواية: سيزا قاسم 27.

(2) الألسنية والنقد الأدبي: موريس أبو ناضر 58.

(3)بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي: 119.

(4)السرد في روايات محمد زفزاف: محمد عز الدين التازي 19-20.

(5)كوابيس بيروت: 103.

(6)ليلة المليار: 141-142.

(7)كوابيس بيروت: 170.

(8)بيروت 75: 13.

(9)م. ن: 16.

(10) م. ن: 35.

(11)بيروت 75: بيروت الحلم والموت والجنون: إيمان القاضي: الموقف الأدبي (دمشق) ع (215-216)، 1989: 94.

(12)بيروت 75: 19.

(13)بيروت 75: بين الذكرى والحدث والحلم: رياض عصمت: الآداب (بيروت) ع (7-8) 1975: 19.

(14)بنية الشكل الروائي: 125.

(15)م. ن. 126.

(16) بيروت 75: 64-65.

(17)م. ن: 14-15-16-17.

(18)ليلة المليار: 141-150.

(19)ينظر: تحليل الخطاب الروائي: 309.

(20)بيروت 75: 59-60.

(21)ليلة المليار: 24.

(22)م. ن: 191-192.

(23)الرواية: 191.

(24)كوابيس بيروت: 46.

(25)ليلة المليار: 18.

(26)م. ن: 59.

(27)بنية الشكل الروائي: 132.

(28) بيروت 75: 8.

(29)كوابيس بيروت: 59.

(30)م. ن: 61.

(31)الرواية: 46.

(32)غادة السمان بلا أجنحة: غالي شكري: 104.

(33)بنية الشكل الروائي: 137.

(34)كوابيس بيروت: 136.

(35)م. ن.

(36)بيروت 75: 86.

(37)م. ن: 87.

(38)ليلة المليار: 73.

(39)م. ن: 189.

(40) بيروت 75: 8.

(41)م. ن.

(42)ليلة المليار: 27

(43)بيروت 75: 10.

(44)ليلة المليار: 169.

(45)م. ن: 21.

(46)بيروت 75: 51.

(47)م. ن: 7.

(48)كوابيس بيروت: 69-70.

(49)م. ن: 176.

المصادر

أولاً. الروايات:

1.بيروت 75: غادة السمان: منشورات غادة السمان: بيروت: ط3: .1979.

2.كوابيس بيروت: غادة السمان: منشورات غادة

السمان: بيروت: ط5: 1984.

3.ليلة المليار: غادة السمان: منشورات غادة السمان: بيروت: ط1: 1986.

ثانياً. الكتب:

1.الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة: موريس أبو ناضر: دار النهار للنشر: بيروت: 1979.

2. بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ): سيزا قاسم: الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة: 1984.

3.بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي: المركز الثقافي العربي: بيروت: الدار البيضاء: ط1: 1990.

4.تحليل الخطاب الروائي: (الزمن- السرد- التبئير): سعيد يقطين: المركز الثقافي العربي: بيروت: الدار البيضاء: ط1: 1989.

5.السرد في روايات محمد زفزاف /محمد عز الدين التازي/ دار الشؤون الثقافية العامة بغداد: دار النشر المغربية (مشروع النشر المشترك) د. ت.

6.غادة السمان بلا أجنحة: غالي شكري: دار الطليعة للطباعة والنشر: بيروت: ط1: 1977.

ثالثاً: الدوريات:

1.بيروت 75: بيروت الحلم والموت والجنون: إيمان القاضي: الموقف الأدبي: دمشق: 215-216: 1989.

2.بيروت 75 بين الذكرى والحدث والحلم: رياض عصمت: الآداب: بيروت: (7-8) 1975.

أسئلة الغرافيتيا
من الدلالات إلى الخطاب
(مدخل سوسيولوجي)

د.أحمد شَرّاك - المغرب

عتبة / مستبقات:

لقد نظر، وما زال ينظر إلى الغرافيتيا (الخربشة) نظرة دونية أو نظرة أخلاقية أو "اقتصادية، سواء في الغرب أو في العالم العربي، مما جعل مقاربة/ مقاربات موضوعتها وموضوعها وأسئلتها، مقاربة تكاد تكون منعدمة في العالم العربي على وجه مخصوص.

. لقد نظر، وما يزال ينظر، إلى الغرافيتيا نظرة دونية، سواء في الغرب أو في العالم العربي، مما جعل مقاربة موضوعها وأسئلتها مقاربة تكاد تكون منعدمة في العالم العربي على وجه مخصوص.

إن هاته النظرات/ المسبقات تتمحور بشكل جلي على مستوى الغرب في الآتي:

. الغرافيتيا باعتبارها تخريباً

(Vandalisme).

لقد نظرت السلطات الحكومية في أمريكا وأوربا إلى الغرافيتيا باعتبارها تخريباً للممتلكات العامة والخاصة، مما جعلها تنظم حملات "أمنية" وسن قوانين للزجر تتراوح ما بين عقاب المحو والذعيرة والإكراه البدني، وفي هذا الصدد خصصت ضمن ميزانيات المدن الكبرى كنيويورك وباريز، خانة خاصة من أجل صرفها في حملات المحو والتطهير.

. الغرافيتيا باعتبارها تحطيماً

(iconoclasme).

اقترنت الغرافيتيا أيضاً بالتحطيم، ويعني المصطلح هنا فعل التكسير والتدمير للصور الموجودة في الكنائس أو فعل الهجوم على المؤسسات والأفكار التقليدية والمقدسة كما يشير إلى ذلك القاموس الإنجليزي ويسبتير (Webseter).

أما في العالم العربي فعادة ما ينظر إلى الغرافيتيا على أنها ممارسة لا أخلاقية تخدش الحياء العام، ومن هنا يمارس عليها المنع سواء داخل المؤسسات أو خارجها حيث تعكس . مثلاً . كل القوانين الداخلية للمؤسسات التعليمية الثانوية، هذا المنع من خلال تخصيصها لبند خاص يحرم

ممارســة الغرافيتيــا ويعتبرهــا فعــلاً لا أخلاقيــاً ولا تربوياً ولا قانونياً، كما نشير إلى محاكمة عبد الله كريو، التي اعتبرته محاكم فاس في سنة 1977 رجلاً غير مرغوب فيه لأنه خدش جماليات مدينة فاس حيث خربش كثيراً من جدرانها (1).

على صعيد الثقافة العالمة (وإن كانت غير مؤسسة علمياً كتخصص بالنسبة لهذا الخطاب) فإن هناك نظرات عابرة هنا وهناك ومن هذه النظرات من يعتبر أن الغرافيتيا خطاب عدواني يمارسه التلاميذ في المدارس ضد المؤسسة " كما أن هؤلاء التلاميذ يلجؤون إلى نوع من العنوان اللفظي الذي يعبرون عنه بطريقة الكتابة على السبورة أو على جدران الفصل".(2)

تأسيساً على هاته النظرات تحاول هاته المساهمة إن تؤسس لنظرات أخرى وفق مقاربة علمية تمتح من المحتدى السوسيولوجي وإن كانت هاته المساهمة ليست إلاّ مدخلاً أولياً من أجل الاستئناس.

1. الأشكال اللغوي:

1 . 1 . الدلالات اللغوية:

إن البحث في المستوى اللغوي للفظ غرافيتي Graffiti أو " الخربشات" باللغة العربية، قد يفيد في تحديد جانب من الجوانب الدلالية، واللغوية.. ولقد بحثنا في مجموعة من القواميس اللغوية.. (3) كمدخل إلى التجنيس والتصنيف وإثارة الأسئلة السوسيولوجية من أجل تأسيس بحث / علم حول هذا الخطاب الذي لم يدرس دراسة علمية رصينة ليس في المغرب وحده وفي العامل العربي، بل أن حتّى الدراسات في أمريكا لم تنجز إلاّ في بداية الخمسينات والستينيات، ولم تنجز الدراسات في فرنسا إلاّ في بداية الثمانينات، رغم أن خطاب غرافيتيا خطاب يعود إلى ما قبل التاريخ.

بالنسبة لكل القواميس الغربية (فرنسية، إنجليزية، إيطالية) قد أجمعت على أن الغرافيتيا هي كتابات أو رسوم على الجدران وغيرها، وأن أصل الكلمة إيطالي (غرافيتو Grafito) وهي مشتقة من غرافيو (Grafiou) والذي يعني Poincon أي المِخْـــــرَز أو المِثْقَـــــف أو المِخْصَف... إن قراءة متأنية لهاته الدلالات، قد يفيد في تحديد الخطاب، ذلك أن الغرافيتيا في القوامس الأجنبية تحيل على مستويين اثنين:

أ . **مستوى المكتوب** (كلمات، أسماء، شعارات ،عبارات....).

ب . **مستوى غير مكتوب** (رسوم، أشكال هندسية، فنون، أيقونات، خطوط...).

ولعل هذين المستويين يحيلان على دلالة اطصلاحية خاصة، وعلى خطاب متشابك ومتداخل العلامات والإيقونات والكلمات... إن هاته الإحالة تجعل الترادف صعباً وربما مستحيلاً مع كلمة (خربش) في اللغة العربية، يقول ابن منظور في مادة خربش . خربش :" وقع القوم في خربش وخرباش أي اختلاط وصخب، والخربشة: إفساد العمل والكتاب ونحوه، ومنه يقال : كتب كتاباً مخربشاً وكتاب مخربش: مفسد،،، والخربشة والخرمشة: الإفساد والتشويش". وهكذا يبدو أن الخربشة في اللسان العربي مرتبطة أولاً وأخيراً بما هو مكتوب، بالكتاب أي بالإنتاج المطبوع أو المؤسسي...إن الإفساد والتشويش يصيب اللغة (العربية كمؤسسة اجتماعية وكمؤسسة لسانية). إن الإفساد والتشويش هو حكم قيمة تجاه كتابة ما،

. في العالم العربي ينظر إلى الغرافيتيا على أنها ممارسة لا أخلاقية تخدش الحياء العام، ومن هنا يمارس عليها المنع سواء داخل المؤسسات أو خارجها.

كتابة لا ترضى عنها المؤسسات والقيم السائدة، ربما لمضامينها أو لمشاكستها أو (لعقوقها) أو لعصيانها لثوابت ما، ولنا في تاريخ الثقافة العربية مجموعة من الكتابات والإبداعات التي اعتبرت مفسدة ومشوشة إما للأخلاق أو للقيم أو للمكونات العقائدية (4). والتركيز على الكتابة في (لسان العرب) أمر مفهوم وبديهي (حتّى) لسبب بسيط وهو أن الحضارة العربية هي حضارة كتابة ما عدا الخط العربي الذي لا يخلو من أبعاد تشكيلية وبصرية، بينما الحضارة الغربية هي حضارة بصرية بالدرجة الأولى.

لعل هذا التحديد اللغوي (وهو في الحقيقة يصيب في تحديد الخطاب) هو الذي جعلنا نحتفظ باللفظ في أصله اللغوي عبر تعريبه (غرافيتيا)، إضافة إلى كون لفظ خربشة في اللغة العربية يحمل شحنة انتقاصية واستهزائية حتّى، فضلاً عن كونه لا يحيل على الوسائل والدعائم (Les moyens et supports)، والذي تشير إليه كل اللغات الأجنبية، لكن هذا لا يمنع من استعمال لفظ خربشة ليس كإبدال دلالي وإنما من باب التنويع، وخاصة صيغة اسم الفاعل واسم المفعول (مخربش ومخربش بكسر الباء وفتحها) لصعوبة اشتقاقهما من الأصل اللغوي، وتفادياً للاستعمال الشائع أو السقوط في الحس المشترك من جديد عندما نقول مثلاً مغرفت ومغرفت (بكسر الفاء وفتحها)... .

. إن الإفساد والتشويش هو حكم قيمة تجاه كتابة ما، كتابة لا ترضى عنها المؤسسات والقيم السائدة، ربما لمضامينها أو لمشاكستها، أو لعصيانها ثوابت ما.

1 . 2 .

لمحة تاريخية :

(من الغرافيتيا إلى الطاك) Tag

إن تاريخ الغرافيتيا تاريخ طويل جداً، يعود إلى ما قبل التاريخ، إلى الحضارات الرومانية وحضارة بومباي الغابرة على مستوى الغرب، وهناك من الباحثين من يشير إلى وجود الغرافيتيا في حضارة مصر الفرعونية، وتحديداً بالأهرامات خاصة أهرام الجيزة، حيث عثر على غرافيتيات مكتوبة باللغة الهيروغليفية، إلاّ أن حضارة بومباي هي التي عرفت كثافة وغزارة لا مثيل لها من الغرافيتيا، وهذا ما عبرت عنه إحدى الغرافيتيات التالية (أحتار يا جدار إذا لم أسقط بفعل الكثافة الغير المحتملة للكتابات الغزيرة التي تحملها ...) وهنا نشير إلى أن مجمل الدراسات التاريخية والأركيلوجية قد ركزت على هاته المرحلة في التاريخ والمقاربة، بينما ظلت المرحلة الممتدة ما بين العصور الوسطى (القرن العاشر الميلادي خصوصاً) والقرن التاسع عشر مرحلة غير مدروسة بالشكل الكافي. قد نستمر في الرصد التاريخي وتحديد العقليات والذهنيات التي عبرت عنها الغرافيتيا في مختلف العصور، إلاّ أن الذي يهمنا أكثر هو القرن العشرون، حيث نسجل بأنه على مستوى الغرب يمكن الحديث عن ثنائية غربية، عن غرب وغرب، عن أمريكا وفرنسا، ذلك أن أمريكا كانت هي المصدر بينما شكلت فرنسا مَرْجعاً، وبالتحديد لقد كانت دائمة مدينة نيويورك هي المصدر بينما شكلت باريس التابع والمرجع وهكذا ازدهرت الغرافيتيا في نيويورك في بداية القرن (العشرينات والثلاثينات، هاته الفترة التي ظهرت فيها الحركة الهامشية مع مدرسة شيكاغو، بينما ازدهرت بفرنسا في الستينيات (يمكن قراءة الفاصل الزمني؟) وتحديداً في سنة 1968 مرحلة الثورة الطلابية حيث عبرت الغرافيتيا، إن على صعيد اللغة وإن على صعيد الرسوم وإن على صعيد الأشكال الهندسية والتشكيلية عن شعارات هذه الثورة وعلى رأسها رفض المؤسسة العائلية والتحرر منها والدعوة إلى التحرر الجنسي وإحلال اللذة كشعار مركزي، من هاته الغرافيتيات يمكن

أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر الغرافيتيا التالية :

Prenez vos désires
Pour les réalités
Marx doit mourir
Du plaisir pas du pouvoir
Ne vautez pas.fautez !
La revolution cést lórgasme

لقد غزت الغرافيتيا كل الأمكنة، كل ما يخطر ببال الإنسان من فضاءات خاصة وعامة فأصبحت لغة للمدينة ولباساً لها، وبالنسبة لها، وبالنسبة لمدينة باريس (خصوصاً) فقد كانت الغرافيتيا استيتيقا لكل الأمكنة ما عدا قصر الإليزي (5).

إن ما يهمنا في هذه اللمحة التاريخية، هو ظهور نوع جديد من الغرافيتيا يسمى بالطاك (TAG) ولقد ظهر لأول مرة في الولايات المتحدة الأمريكية (المصدر دائماً) خاصة ولاية نيويورك في السبعينات و (وصل) إلى فرنسا، إلى مدينة باريس بشكل مخصوص في سنة 1986. إن أهم ملمح يميز هذا النوع الجديد من الغرافيتيا هو الوسائل التي يعتمد عليها في (الكتابة) و (التصوير) و(التشكيل)، وهو تطور تكنولوجي في الخط الأول، أي أن الغرافيتيا تطورت من استعمال الوسائل " الكلاسيكية" إلى وسائل متطورة كالآلات والقينينات (Les bombes)، والطاك كلمة غزت القاموس التداولي بين الناس إلا أني لم أجد لها أثراً في أي قاموس، إلا في المجلات والصحف خاصة الصحف الفرنسية التي واكبت هاته الفترة من ظهورها، وهكذا فإن الطاك (Tag) ينسب إلى أصحابه الفاعلين (Les Taggers) والكلمة مشتقة من لغة التداول الأمريكية وتعني التوقيع أو الشعار(6).

إن الانتقال من الغرافيتيا إلى الطاك، هو انتقال من زمن إلى زمن، ومن ثقافة إلى ثقافة، انتقال من زمن الحداثة إلى ما بعد الحداثة، ليس على مستوى الوسائل فقط كما . ذكرنا . بل وكذلك على مستوى الدعائم والركائز من دعائم ثابتة (الجدران، البنايات ، الكهوف، السجون، القبور... إلخ) إلى ركائز متحركة كالسيارات والشاحنات وخاصة قطارات الأنفاق في نيويورك وباريس وغيرهما من المدن العالمية، انتقال أيضاً في الأشكال والمفاهيم حيث ظهر فن تشكيلي جديد تميز عن كل المدارس التشكيلية من سوريالية وتكعيبية ... وهو فن الغرافيتي (7).

2 . الأشكال الإبستيمولوجي:

. لقد غزت الغرافيتيا كل الأمكنة، كل ما يخطر ببال الإنسان من فضاءات خاصة وعامة، فأصبحت لغة للمدينة، ولباساً لها.

2 .1 . الغرافيتيا والمرجع:

إن الغرافيتيا خطاب مركب على المستوى اللسني والرمزي والخطي والفني تتداخل فيه مجموعة من الدلائل، إنه ملتقى الأبصار (الأبصار بمعنى العقول وبمعنى الرؤية البصرية بالعين) خطاب متراتب ومتراكب في نفس الوقت، تتراتب وتتراكب الأنظار، من نظر لغوي ونظر أيقوني ونظر فني (رسم وتشكيل) ونظر بصري (أشكال هندسية، علامات حسابية وخطوط وألوان) كما تتراتب وتتراكب فيه الأنظار على مستوى التلقي (قراءة ومشاهدة) من المواطن عادي إلى عابر السبيل إلى القارئ،إلى القارئ المتخصص، مفتوح على المجتمع، كل المجتمع بما في ذلك المجتمع غير المؤهل لتهجي الحروف والكلمات، باعتباره خطاباً قبل كتابي وهنا يكمن تميزه. صحيح أنه يشبه إلى حد ما المسرح والسينما (8). على مستوى تداخل الخطابات التي تؤسسه

وتشكله، إلا أن الفرق (والفرق صادم حقاً) لأن الغرافيتيا خطاب غير مؤسسي، غير معترف به من الثقافة والمجتمع كما هو الشأن بالنسبة للمسرح والسينما. يمكن أن نحدد . بشكل مختصر . مرجعياته (وتشكيلاته الخطابية) في الآتي:

أ . خطاب لغوي :

يستعمل اللغة في التواصل والتعبير في تداخل واضح ما بين الخطاب الإشهاري خاصة الإعلانات (les enseignes) والخطاب الأدبي كالشعر والرواية والسيرة الذاتية (9). كما أن له علاقة خاصة مع الخطاب السياسي والإيديولوجي والجنسي.

ب . خطاب متعدد الدلائل:

له علاقات خاصة مع الوشم والحناء والنسيج (Le tissage) خاصة الزربية، والخط والأشكال الهندسية والعلامات الرياضية أو الحسابية.

ج . خطاب فني:

له علاقة خاصة مع فن التصوير الشعبي والفنون الأولية (الرسوم) والرقص خاصة ما يسمى عند الأمريكيين بالبريك دانسينج (Brek Dancing) والسمورف وموسيقى الراب (Rap) (10).

. الغرافيتيا آثار لبعض التيارات أو المدارس أو الممارسات التشكيلية: الفن الصباغي، الفن الخام.

2 . 2 .

الغرافيتيا ومسألة الحدود :

أ . حدود لسانية:

هناك إشكال يتعلق بتحديد وتعريف الغرافيتيا في علاقتها باللغة والخطاب ونقصد بهاته العلاقات، هل الغرافيتيا تعبير، أم تواصل؟. هناك موقف يعرف الغرافيتيا في إطار علم التواصل معتبراً إياها تواصلاً (communication) أكثر من تعبير (11)، وانطلاقاً من هذا التحديد فإن التحليل المقترح لدراستها هو التحليل السيميولوجي انطلاقاً من علم التواصل وبناء على تحديد العلاقات ما بين المرسل والمرسل إليه والخطاب/ العلاقة بينهما، إلاّ أن تواصل الغرافيتيا هو من نوع خاص تبعاً للطبيعة الخاصة للمُرْسِل، و التداخل الموجود بين المرسل والمرسل إليه وذلك في غياب مرسل رسمي أو مؤسسي كما هو الشأن في الكتابة المطبوعة من هنا فالكل مرسل والكل مرسل إليه، وتأسيساً على هاته الملاحظة وانطلاقاً من أن التواصل لَعِبٌ فإن المخربش . في هذا السياق . يعتبر لاعباً شارداً (12). إن الغرافيتيا في نهاية التحليل ليست تواصلاً بالمعنى المؤسسي المتعارف عليه وإنما هي تواصل مفارق (13)، إن على صعيد طبيعة المرسلين، وإن على صعيد دعائم وركائز الغرافيتيا، وإن على صعيد الوسائل بل وأكثر من ذلك على صعيد الخطاب الخاص والمخصوص.

وفي المقابل هناك من يعتبر الغرافيتيا تعبيراً (expression)، بل وتعبيراً حراً وأن هذا التعبير الحر، له وظيفة إخبارية وتبليغية للرأي، أو وظيفة سحرية/ دينية (14).

في الواقع، أنه لا يمكن الحسم بين كون الغرافيتيا تواصلاً أو تعبيراً نظراً لتداخلهما ونظراً لصعوبة الفصل بين التعبير والتواصل، ومن جهة أخرى إن تحديد الغرافيتيا من هذه الزاوية يعكس بطريقة غير مباشرة بل ومباشرة، المنظور اللسني للظاهرة، ليس على صعيد التحديد فحسب، بل وأيضاً على صعيد التحليل والمقاربة، حيث ينظر الدارس إلى الغرافيتيا كخطاب لسني، فينصب التحليل على الجانب النحوي والتركيبي واللغوي بصفة عامة.

ب . حدود وصفية شاملة:

إن ما نقصده بهذه الحدود، هو الرصد والوصف للغرافيتيا كما هي، كمعطى وضعي وليس كخطاب معياري وإن كان الوصف والرصد بدورهما لا يخلوان من تسرب ذاتي في المعالجة وفي زاوية النظر، وفي هذا الصدد هل يمكن أن تعتبر الغرافيتيا لغة؟ أم نصاً؟ أم فناً؟ أم خطاباً؟ أم رمزاً؟ .جواباً على هذه الأسئلة / الإشكالية يحدد الباحث الفرنسي أونج ليوندري (15) الغرافيتيا انطلاقاً من مجموعة من الأبعاد أو الخصائص التالية:

- الغرافيتيا مجموعة من الأنظمة الغرافية (Systémes graphiques) للمجتمعات المعاصرة.
- الغرافيتيا رسوم أسطورية صخرية تنتمي إلى الفن البدائي.
- الغرافيتيا علم نقوش شعبي (Epighraphie Pobulaire) للمجتمعات ما قبل الصناعية (فلكور).
- الغرافيتيا آثار لبعض التيارات أو المدارس أو الممارسات التشكيلية :" الفن الصباغي"، "الفن الخام".

إن هذه التحديدات قد لا تزيد تعريف الغرافيتيا إلا تعقيداً وغموضاً، لأن الأنظمة الغرافية، مثلاً، غير محددة هل هي النقش؟ أم الرسم؟ أم الخط... ثم ما المقصود بعلم النقوش الشعبية وما هو مجاله وما هي حدود؟ من جهة أخرى يبدو أن هذا التعريف لم يتخلص من أسْر المراحل التاريخية التي مرت بها الغرافيتيا في الغرب (فرنسا على الخصوص) ومن هذه المراحل : المرحلة الابتدائية والمرحلة الوسطوية والمرحلة ما قبل الصناعية و المرحلة الصناعية وأخيراً المرحلة المعاصرة (16). مما جعل محاولة التركيب في التعريف لا تخلو من حذلقة ومن حرفية وتنميط. فما هو التعريف" الموضوعي" الممكن للغرافيتيا؟ إن هذا التعريف لن يتأسس . في رأيي . إلاّ إذا حددنا عملية التصنيف لأنواع الغرافيتيا، ولعل هذه المحاولة . رغم تعقدها البالغ . قد تضيء لنا الطريق وبالتالي تقربنا من تعريف شامل وعلمي.

2 . 3 .

الغرافيتيا وأشكال التصنيف:

تأسيساً على إشكالية المرجع، يجد الدارس صعوبات/ في عملية التصنيف من أجل التجنيس، فهل يصنف على أساس محتذياتي، من غرافيتيا تاريخية وغرافيتيا دينية وسحرية وغرافيتيا جنسية وغرافيتيا بورنوغرافية وغرافيتيا فنية وغرافيتيا أدبية وغرافيتيا سياسية وإيديولوجية وغرافيتيا فانظازية أو عجائبية؟ وهل يمكن تصنيفها على أساس الجنس والعمر والفئات الاجتماعية والمجموعات الحرفية فتقول لغرافيتيا نسائية مقابل غرافيتيا رجالية؟ غرافيتيا الأطفال في مقابل غرافيتيا الشباب والمسنين أو غرافيتيا التلاميذ والطلبة وغرافيتيا عابري السبيل والرحالة وغرافيتيا المسجونين والمنحرفين والضالين والسكارى؟ وغرافيتيا الأدباء والشعراء والفنانين؟ هل نصنف على أساس معيار " التأليف" فنقول بغرافيتيا فردية (مؤلفها فرد واحد) أو غرافيتيا مشتركة (يشترك فيها اثنان) أو غرافيتيا جماعية، حيث أثبتت الدراسات العلمية هذا التصنيف تماماً كالكتب المطبوعة (فردية، مشتركة، جماعية) (17).

هناك معايير أخرى كثيرة في التصنيف إلاّ أننا سنكتفي بالإشارة إلى تصنيف هربر Herber (18) الذي صنفها على أساس الوسائل

. إن الغرافيتيا، انطلاقاً من هامشيتها، هي خطاب متعدد الدلائل والأشكال والتعبيرات، خطاب مركب قد يعكس الواقع، وقد ينقده وقد يرفضه.

والركائز إلى ثلاث مجموعات وهي :

أ . الغرافيتيا المحفورة:

إن المقصود بهذه المجموعة هو الغرافيتيا المنقوشة عبر حفر رسوماتها وأشكالها وهي تعتمد على وسائل حادة كالمِثْقَف(Le poinçon) ولعل هاته الغرافيتيا هي الأولى من نوعها على صعيد التزَمن التاريخي، وفي اعتقادي أن الأصل اشتقاقي الذي سبقت الإشارة إليه يعكس هاته المرحلة التاريخية الغابرة (ما قبل التاريخ)، فضلاً عن المِثْقَف، استعملت هاته الغرافيتيا وسائل أخرى كالمقص والمطرقة خاصة عن أحجار بعض المآثر: والنقش والحفر على أشياء متعددة كالجدران والقِلادات والكؤوس (19).

– *الغرافيتيا خطاب يترجم الواقع وقد يرفضه لأنها نبض المجتمع.*

ب . الغرافيتيا المكتوبة بمادة مُلَونة:

وتشمل هاته المادة الفحم والطباشير وقلم الرصاص والدم الذي استعمل في حروب لشبونة في انتخابات 5 .6 أبريل 1908 ، ويمكن أن نشير أيضاً إلى الشاعر الروسي سيرغي يسنين الذي كتب قبيل انتحاره بيتين مشهورين من الشعر (20) كما يمكن أن نشير أيضاً إلى قضية عمر البستاني المغربي الذي اتهم بقتل مشغلته الفرنسية انطلاقاً من هاته الغرافيتيا التي وجدت مكتوبة بالدم بجوار جثة الهالكة :"عمر قتلني" .(21)

ج . مواد مختلفة:

يشير هربر إلى مجموعة غريبة من الركائز التي ظهرت عليها الغرافيتيا كالألبسة والقمصان والمناديل إلى غير ذلك.

إن هذا التصنيف وإن كان قد ركز على ما يميز الغرافيتيا من الناحية المادية أقصد الوسائل والركائز وهي ناحية مميزة بهذا الخطاب إلاّ أنها لا تفيد كثيراً في تعريفه ومن ثم تطرح إشكالاً إبستيمولوجيا مزدوجاً يتعلق بتداخل التعريف والتصنيف والتجنيس من جهة ويتعلق بالجانب الميتودولوجي في مقاربة هذا الخطاب اليتيم (الذي لا أب شرعي له ، نقصد لا اعتراف مؤسسي به)، غير أن يُتْمه يطرح على الدارس السوسيولوجي . على الأخص .ضرورة مقاربته لأنه خطاب صادم، بل وخطاب يشكل ظاهرة حقيقة بالنظر إلى انتشاره في كل الفضاءات والأمكنة والأزمنة، وبالنظر إلى فاعليته أيضاً من حيث تشكيل العقليات والذهنيات والسلوكات أيضاً ومن خلال عكسه لكثير من مظاهر التفكير والتصورات التي ينبض بها المجتمع والتي لم تجد طريقها إلى التعبير المؤسسي.. وللتغلب على بعض هذه الصعوبات المتعلقة بتعريف هذا الخطاب يمكن القول في المجمل بأنه خطاب متعدد ومتداخل، فهو متعدد نظراً لتضمنه مجموعة من الخطابات في آن مختلفة على صعيد الأشكال والأجناس، وهو متداخل لأن التعبير الذي يمارسه كاستراتيجية في التواصل يستثمر كل هذه الخطابات دفعة واحدة، فهو يستعمل اللغة ويستعمل الإشارات والرموز والرسوم والخطوط والألوان، وبمختلف الوسائل وفي كل الفضاءات المتاحة، إلاّ التي لا يستطيع بلوغها كالمؤسسات السياسية الكبرى التي عادة ما تكون تحت حراسة مشددة. وضمن هاته الاستراتيجية الخطابية فإن البحث المنهجي (والنظري) لابد أن يكون متعدداً ومتداخلاً على صعيد المحتذيات واللغات والتصورات والمقاربات إلى حد إننا نتصور الغرافيتيا علماً قائم الذات ما يمكن أن نسميه بـ"الغرافيتولوجيا" (Grafitologie)، خاصة وأن هذا الخطاب غير مؤسسي ويستعمل كل أشكال التعبير والتواصل والخطاب.

3 . نحو تعريف تركيبي:

إن التعريف الذي يمكن الخروج به . بشكل مؤقت . في هذا المدخل يرتكز ويرتكن إلى استراتيجيتين اثنتين.

3 . 1 . استراتيجية معرفية:

إن الغرافيتيا خطاب يتيم حقاً ومن ثم يصعب تصنيفه أو تجنيسه انطلاقاً من التصنيفات والتجنيسات المتعارف عليها في أنماط المعرفة المعروفة، باعتباره خطاباً لا مؤسسياً وبالتحديد خطاباً هامشياً وعندما نقول هامشياً فإننا نميز الهامش عن التهميش، فالهامش نستعيره من الحركة الهامشية المشار إليها سابقاً ومن هنا فالهامش هو اللامؤسسي بغض النظر عن المضمون الإيديولوجي والسياسي الذي يمكن أن يحمله، ذلك أن الغرافيتيا ممارسة خطابية لكل الفئات و الطبقات والأعمار بعيداً عن الأحزمة السياسية أو التوجهات الإيديولوجية المحددة والمعينة، ومن هنا فالهامشي أو الهامش لا يعني المعارضة بل هو خطاب ناقد ومشاكس لكل ما هو مؤسسي وإن كان ليس من الضروري أن يرفض المؤسسة على الصعيد المضموني وعلى صعيد الخلفيات القيمية والتيولوجية ... بينما الخطاب المهمش هو ذلك الخطاب الذي يعاني من الإقصاء ويمارس عليه الانعزال حيث قد يكون رد فعله الرفض والتمرد والعصيان على المؤسسة على صعيد الأشكال والمضامين.

3 . 2 . استراتيجية خطابية:

إن الغرافيتيا انطلاقاً من هامشيتها فهي خطاب متعدد الدلائل والأشكال والتعبيرات، خطاب مركب قد يعكس الواقع وقد ينقده وقد يرفضه، إنها خطاب " يترجم" إلى حد كبير نبض المجتمع / أسئلته وقضاياه وتحويلاته، لكن ليس بالضرورة أن ترفض وتجتث المؤسسة أو الخطاب المؤسسي لأنه في كثير من الأحيان تعمل الغرافيتيا على إعادة خطاب المؤسسة بطريقة هامشية، نقصد عبر الوسائل والركائز التي تستعملها عادة في التعبير والتواصل، ومهما يكن فإن الغرافيتيا تؤسس لعلم جديد أو . على الأقل . سوسيولوجيا جديدة هي سوسيولوجيا الهامش.

. بمثابة خاتمة : نحو ممارسة الابتداء

إن البحث في الدلالات والتعريفات، ليس إلا لحظة ابتداء في مقاربة الموضوعة والموضوع لما تستشكله من قضايا على أصعدة مختلفة منها:

. صعيد الثقافة:

انطلاقاً من سؤال الهوية حول هذا الخطاب، هوية الثقافة التي ينتسب إليها أو يحاول أن "يؤسسها"، هل هي الثقافة الشعبية؟، ثقافة الجماهير؟ الثقافة الجماهيرية؟ ثقافة الضد (contre - culture)؟. ثقافة التحت (sous–culture)؟ ...إلخ .

. صعيد الكتابة:

انطلاقاً من سؤال الهوية . كذلك . حول هذا الخطاب على مستوى التجنيس ونظريات الكتابة: هل هي كتابة لقيطة؟ هل هي كتابة سرية ؟ هل هي اللاكتابة؟ ...إلخ.

. صعيد المدينة (المجتمع):

انطلاقاً من سؤال العلاقة وسؤال الهوية

أيضـاً، هـل يعكـس الخطـاب الخربشـي نـبض المدينـة، هل يعتبر خطاباً من تأثيث هذه المدينة لفضـائها، أم خطـاب غريـب (تغريبـي حتّـى)، يمارس الخدش بدل أن يمارس النبش في المضمر والمقصي والمسكوت عنه؟

هذه أسئلة . مفاتيح، من ضمن أسئلة أخرى . تشكل لحظة الابتدائي وحجز التأسيس لتخصص / تخصصات في الخطاب وحول الخطاب على الصعيدين النظري والميداني.

❑

هوامش ومراجع:

1- Jacques DEFERT. Marques peintes,le defi d,un créateur Marginal, Europe (Revue litteraire - mensuelle , Juin – Juiellet 1979).

2 . د. أحمد أوزي، المراهقة و العلاقات المدرسية، الدار البيضاء منشورات مجلة علوم التربية 2000.ص:.124

3 . من القواميس اللغوية المفحوصة:

. منير البلعبكي . قاموس المورد . قاموس إنجليزي / عربي . دار العلم للملايين، الطبعة العاشرة، بيروت ،167.

. الإمام العلامة أبو الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري . لسان العربي، المجلس السادس، دار صادر بيروت ، الطبعة الأولى ، 1990.

- Petit Robert dictionnaire de la langue française redaction dirigée par A.Rey et J.Rey . DEBOUE, Paris 1990-

- Larousse dictionnaire Arabe – Français, Fraçais –Arabe, Daniel Reig .As – Aabil, Sabil, collection Saturne 1983.

4 . هناك مجموعة كبيرة من الكتابات الإبداعية والفكرية، التي اعتبرتها الثقافة العربية الرسمية مفسدة أو خادشة للأخلاق والقيم والمعتقدات من بينها نذكر ألف ليلة وليلة . حركة الشعراء الصعاليك. الإسلام وأصول الحكم لعلي عبد الرزاق، نقد الفكر الديني لصادق جلال العظم ... إلخ .

5- Jeans – Louis DEBIEURE: contre les graffiti (al dissuation tranquille – Le Figaro, Samedi – Dimanche .2 Avril 1989.

6- Jean Louis DEBRIEURE, contre les graffiti .op cit.

7 . زياد حداد . خالد الحمزة " الفن الجرافيتي والمؤسسة الفنية" مجلة أبحاث اليرموك . سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية (مجلة علمية فصلية محكمة مفهرسة ، المجلد الرابع عشر، العدد الرابع 1988 . من منشورات جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا . إربد . المملكة الأردنية الهاشمية.

8- William . P. Mclean ; Grffiti in Encyclopedie universalis 15 publication 1979.

9 . تشير الأبحاث والدراسات إلى أن كثيراً من الشعراء والأدباء مارسوا الغرافيتيا نذكر مثلاً ستاندال . فيكتور هيغو . بالزاك . غوتا. ... وخاصة الكاتب الفرنسي نيكولارستيف دويروتون (وهو كاتب من القرن 18) الذي خربش سيرة ذاتية تحت عنوان Mes inscriptions . انظر على سبيل المثال:

Marie – José DURIEUX : Sociologie de l,écriture Sauvage, in sciences et avenir n 306♂,Août 1972.

10 . الراب (Rap)، اسم مشتق من فعل توراب (Torap) والذي يعني ثرثر، وهو نوع من الترديد السريع لنصوص خاضعة لإيقاع وأحياناً لقافية، انظر:

Farid Chenoune et Jean Françis Poipier :Rap et Tag l,esthetique des banlieues sur la place publique . Encyclopédie Universalis 1993 , p:347.

11 – Laure Borgomano: Et Vous ? lecture de graffiti dans la rue, in le français dans le monde , novembre – décembre 1982, n° 173, P:100.

12- Ange LEANDRI :Garffiti et société, these de doctorat 3éme cycle, Année univetsitaire 1983.Université Toulose Mirail , P:20

13 – Ibid méme page

14- Guy LEONARD détruire et écrire de Casablamca à Angers, peoples méditerranéens n °25 Revue Trimestrielle octobre décembre 1983.p:150.

15- Ange LEANDRI: Graffiti et société these de doctorat 3éme cycle op. Cit,p:88.

16- Bucherie LUC. Graffiti, mise en scene des pouvoirs et l,histoire des mentalités, these de doctorat d, Etat .Université de Paris XII U.E.R de droit et de science politique . Année universitaire 1981 –82 Soutenu pubuiment le 9 novembre 1982.

17- Bucherie LUC, op cit.

18- HERBER, Essai sur graffiti, Albums du crocodile 1943, p6

19 . يذكر هرير هذه الغرافيتيا من حضارة بومباي وهي غرافيتيا معبرة حقاً، وربما لا تخلو من تناص أو هجرة الأفكار مع أبي نواس : اليوم خمر وغداً أمر

Bois Aujourd,hui demain trop tard.

20 . البيتان من الشعر هما :

ليس جديد أن نموت في هذه الحياة

وليس أكثر جدة أن نعيش

انظر مساهمة د. بنعيسى بوحمالة : بيرغي يسنين خريشة / مجاز الرمق المأساوي جريدة العلم الثقافي . الرباط ا لسبت 29 أبريل 2000.

21 . أثارت قضية البستاني المغربي عمر، كثيراً من الجدل في الصحافة الفرنسية والمغربية طوال التسعينات في القرن الماضي، ومنها هل الهالكة مشغلة عمر استطاعت أن تكتب بدمها (قبيل موتها) أم أن هناك شخصاً آخر هو الذي كتب؟ خاصة وأن لا حجة على البستاني المغربي إلاّ هذه الغرافيتيا؟.

❑❑❑

حركيّة الصورة في شعر الجواهري
من الهدوء إلى التوتر

أثير محمد شهاب - العراق

تستجيب القصيدة المعاصرة . بكل أشكالها البنائية . إلى فضاءات صورية متنوعة، تغني مخيلة القارئ، وتحرك بعضاً من هواجسه، ((لأن انشغال الشاعر بالصور يعد علامة تشير إلى جهد الشاعر ليوضح ويسيطر على العالم المعاصر))(1)، والذي بات مهدداً بالجمود والسكونية، نتيجة تحوله إلى بيت أو قرية صغيرة لا تقترب من آلية الحركة والتنقل والتغيير.

إن اقتراب ... العمودي ...صر من ... الحداثة ...ريب جعله اتصال دائم ... من أجل ... حركته من ...ودية الدلالية ... حركة زئبقية ...مرة، ترفع من ...توى الشعري.

إن اقتراب النص العمودي المعاصر من حركة الحداثة والتجريب جعله في اتصال دائم معها، من أجل تغيير حركته من الجمودية الدلالية إلى حركة زئبقية مستمرة، ترفع من المستوى الشعري، إذ أن هذه الحركة تقترب بشكل أو بآخر من مفهوم الرقص بوصفه قيمة رمزية للحركة(2).

فيظهر النص موجاً صاخباً تارة، وهادئاً تارة أخرى، لذلك أمست الصورة ((وسيلة لإزالة التوتر الشديد في الحياة، حيث يمكن أن يعطي هذا التوتر ضوءاً ينير الدرب للإنسان، ودفئاً لقلبه))(3)، وقد تبتعد عن مفهوم الحركة المنتظمة إلى حركة صاخبة لا يعتريها الهدوء، وهذا ما تؤكده مفاهيم الحداثة، لأن لحظة الحداثة ما هي إلاّ ((لحظة التوتر أو التناقض أو التصادم))(4).

وبما أن الصورة الشعريّة تتنوع وفقاً لصفة الهدوء والتوتر الدائمين في النص، لذا كان عنوان البحث ((حركيّة الصورة من الهدوء إلى التوتر))، وهذا العنوان لا يمنع النص من الحركة مع اقترابه من الهدوء، إنما تستمر حركته مع الطرفين ((الهدوء والتوتر))، لكن الاختلاف يتشكل طبقاً لآلية انتظام الحركة بين الهدوء والتوتر، فقد تأخذ الحركة نوعاً من الانتظام مع الهدوء، وتذبذباً مع التوتر، وذلك استجابة للحالة الشعرية.

وقد اعتمدت الصورة الشعرية في جلّ تشكيلاتها على أشياء مراوغة ترفض الحصار الممل للغة النقد(5)، لذلك كانت لدينا أنواع متعددة من الصور الشعرية، تبعاً للحاسة ((ذوقية، شمية، حرارية، لمسية)) تارة والثبوت والحركة تارة أخرى، على النحو الذي فرق فيه النقاد بين المخيلة الثبوتية والمخيلة الحركية فثمة ((تميز هام بين المخيلة الثبوتية والمخيلة الحركية أوالدينامية))(6)، التي ترفع من مستوى النص، من ذلك توصل بعض الباحثين الجماليين إلى شرط منطقية تحدد القيم والمميزات الجمالية

((بالحركة والتنويع والتناغم والتنسيق))(7).

لقد توصل الدكتور محمد لطفي اليوسفي إلى أن العرب لم يتحدثوا عن الصورة إلاّ في إطار حديثهم عن التشبيه والاستعارة(8)، وهذا التصور الكامل للتراث العربي البلاغي والنقدي، يثبت انحراف التصور البلاغي العربي . حول الصورة . من مستواها المصطلحي إلى الاختلاط بمستويات أخرى، لذا يمكن استحضار الذاكرة البلاغية العربية عن الصورة من خلال حديثهم عن التشبيه والاستعارة، يقول الجرجاني في معرض حديثه عن التشبيه ((اعلم أن مما يزداد به التشبيه دقة وسحراً أن يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركات))(9)، وهذا يعني تأكيد الدرس البلاغي العربي على حيوية الصورة وشعريتها من خلال تحقق عنصر الحركة سواء كانت تلك الحركة هادئة أم متوترة، سريعة أم بطيئة.

وانسجاماً مع هدوء حركة المادة وتوترها داخل النص الشعري، حقق نص الجواهري هاتين الظاهرتين بطريقة عالية في الأداء، ولعل ما يميز نصوصه الإبداعية عن مجمل شعره، هي تلك الحركة المستمرة في شعره، حيث الماديات في مستواها المادي أو المعنوي في حركتي مد وجزر مستمرتين، مما يرفد النص والقارئ بشهوة قرائية مستمرة، لذلك ظلت بعض نصوص الجواهري حاضرة في الخيال القرائي الذي يمكن أن نسميه بـ((الذاكرة الثقافية))، على النحو الذي أفضى بهذه النصوص تميزها عن بقية المتون الشعرية، لذلك سيكون محط تطبيقنا على نصوص الجواهري التي ما تزال الذاكرة الثقافية تحتفظ بها وبقراءتها ، لأن الذاكرة لا تحتفظ إلاّ بما هو مبدع وخلاق، على خلاف الذاكرة الجمعية الثقافية التي قد تخلط بين الجيد والرديء.

تنطلق دراستنا من محورين أساسيين، المحور الأول هو دراسة حركية الصورة المتوترة الهادئة، والمحور الثاني هو دراسة سرعة حركة الصورة وبطئها، على أننا سنجد ثمة مهيمنات أسلوبية يمكن القول: إنها أسلوبية خاصة في شعر الجواهري.

ولا يخفى على القارئ أن جلّ هذه العملية سوف تقترب وتتلاحم تحليلاً مع الفعل الذي . بدوره . يدل على هذين المحورين ((السرعة والبطء، الهدوء والتوتر)) الصفة والحركة.

تستثمر قصيدة ((يا دجلة الخير))(10) الفعل (لاذ) من أجل منح الصورة الشعرية طاقة حركية أكبر تدل على التوتر الذي ينسحب على هيأتين ((أنا/ الشاعر . الحمام))، ولكن الشاعر استطاع . بذكائه وقوته الإبداعية الخلاقة . نقل فعل التوتر الذي يبدو غير واضح . من حيث المعالم . من ذاته إلى ذات الحمام وهو يلوذ بين الجرف والماء. لذلك انتقلت صورة الفعل المتوترة من أنا/ الشاعر ((ظمآناً ألوذ به)) إلى الحمام وهو ينتقل بين الماء والطين:

حييت سفحك ظمآناً ألوذ به

لوذ الحمائم بين الماء والطين

يا دجلة الخير يا نبعاً أفارقه

على الكراهية بين الحين والحين

فلحظة التوتر التي خلقها الفعل، تتشكل من عمق الحركة التشكيلية المبتكرة ((صورة الظمآن بصورة حركة الحمام وهو يقترب من ماء النهر))، لأن الصورة فيها من الحركة الشيء الكثير، فقد حالت هذه الحركة دون رسمها أو تصورها من حيث الأبعاد، فظلت متحركة في الذاكرة الثقافية، ولا يمكن للنقد الأدبي . بعد الطروحات المتواصلة . رسم حدود لهذا النوع من الصور، بسبب حركتها المتواصلة وهلامية بنائها الخلاق.

. انسجاماً ... هدوء ... المادة، وتو... داخل ال... الشعري، ... نص الجوا... هاتين الظاه... بطريقة عالية ... الأداء.

الصورة
...رية عند
...هري هي
... سديمية
...صلة، مما
...ها في
...ضار دائم
الذاكرة، وهذه
...رة تتنوع في
...يات حركتها
البطء
...رعة تارة،
...وء، والتوتر
...خرى.

ومن النماذج التي تستحضر الصور المتوترة، قصيدة ((في ذكرى الرصافي))(11):

أنا أبغض الموت اللئيم وطيفه
بغضي طيوف مخاتل نصّاب
يهب الردى شيخوختي ويقيتها
بكهولتي ويقيتها بشبابي
ذئب ترصدني وفوق نيوبه
دم إخوتي وأقاربي وصحابي

فتوتر الصورة المتحركة ينبع من توظيف الشاعر الفعل ((ترصدني)) الدال على الترقب، ومما يزيد الفعل حرارة وتوتراً قول الشاعر ((وفوق نيوبه دم إخوتي وأقاربي وصحابي))، وهذا الوصف يمنح الصورة توتراً حاداً، فلو اكتفى الشاعر بقوله: ((ذئب ترصدني)) لكان من الممكن رسم حدود للصورة المتوترة، ولكن بتشخيص هذا الترصد بـ((دم إخوتي وأقاربي وصحابي)) إحالة الصورة إلى أن تكون زئبقية متوترة لا يمكن لنا رسم أبعادها، لأن فعل الترصد فيه من القصيدة الشيء الكثير في اتجاه الذات الشاعرة.

أما هدوء الصورة المتحركة فتنبثق من خلال قصيدة ((آمنت بالحسين))(12):

وطفت بقبرك طوف الخيال
بصومعة الملهم المبدع
كأن يداً من وراء الضريـ
ـح حمراء مبتورة الإصبع
تمتد إلى عالم بالخنوع
والضيم ذي شرق مترع

نرى أن الفعل (طفت) . في هذه الأبيات . يأخذ مع ذات الشاعر دلالة حركة هادئة تلتحم مع قوله: (طوف الخيال والتأمل)، إذ أن قدسية هذا الجو لا يمكن أن تتم بصورة متوترة إن لم يكن هناك هدوء يتناسب مع جو المقام "الحسين (ع)" لذلك قال الشاعر (بصومعة الملهم المبدع).

وخلاصة هذا المحور أننا نجد هيمنة الصورة المتوترة في شعر الجواهري على حساب الصورة الهادئة وهذا يشكل سمة أسلوبية متميزة.

ويأخذ المحور الثاني دلالة أكبر وأقوى من خلال قولنا: (حركية الصورة)، إذ يمكن عده الأساس في تشكيل المحور الأول ((الهدوء/ التوتر)) وهذا ما يميز الصورة الشعرية عند الجواهري على غيره، ولكن هذا لا يمنع من وجود مثل هذه الظواهر الحركية في بناء الصورة.

ففي قصيدة ((أيها الأرق))، يقول(14):

أنا عندي من الأسى جبل
يتمشى معي وينتقل

ونجد . هنا . حركة بطيئة تتواءم مع الفعل ((يتمشى))، إذ أن كمية الحزن كبيرة تبلغ ((جبلاً من الحزن)) وهذا لا يتطلب سرعة، لأن القول بسرعة الصورة، سوف يخرجها من منطقيتها الدلالية، فلا يمكن القول بسرعة الحركة مع جبل الأسى.

ولكن في قصيدة أخرى ((ثورة الوجدان))(15) نجد ثمة حركة سريعة صاخبة متوترة ما بين سيطرة عقل الشاعر من جهة، وغليان عواطفه من جهة أخرى، لذلك وجدناه يعقد مشابهة ما بين تناقض العقل والعاطفة، وتسليط الماء على النار، وهذا اللون

يخلق إحساساً بالحركية الضاجة نتيجة لعدم المصالحة بين الماديات. وهذا اللون يخلق في الذاكرة الثقافية نوعاً من الصراع الحركي الصاخب والسريع، بسبب صعوبة المعادلة . عند الجواهري . بين العقل والعاطفة:

سلطت عقلي على ميلي وعاطفتي

صبراً كما سلطوا ماء على نار

لذلك فإن شعر الجواهري . في هذا المحور . يتأرجح بين السرعة والبطء، انسجاماً مع الموقف الشعري الذي يتطلب السرعة في حركيّة الصورة تارة، وخلاف ذلك تارة أخرى.

من ذلك يتبين لنا: أن الصورة الشعريّة عند الجواهري هي حركة سديمية متواصلة، مما جعلها في استحضار دائم في الذاكرة، وهذه الصورة تتنوع في معطيات حركتها بين البطء والسرعة تارة، والهدوء والتوتر تارة أخرى، بحسب الموقف الشعري.

وثمة نتيجة أخيرة لابد من الحديث عنها، هي تعانق المحورين تعانقاً بنائياً، فمتى ما كانت الصورة سريعة كانت متوترة، ومتى ما كانت بطيئة كانت هادئة.

وبهذا نثبت وجود علاقة . في شعر الجواهري . بين سرعة الصورة وتوترها، وهدوئها وبطئها.

الهوامش:

(1) الصورة الشعرية، سي دي لويس، ت. مجموعة من الكتاب، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، 1982: 113.

(2) ينظر: م. ن: 162.

(3) م. ن: 113.

(4) البيانات: دفتر كلمات، ط1، 1993: 28.

(5) ينظر: الصورة الشعرية: 39.

(6) نظرية الأدب، أوستن وارين ورينيه ويليك، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ت. محيي الدين صبحي، مر. د. حسام الخطيب، 1972: 240.

(7) الصورة في التشكيل الشعري، تفسير بنيوي، د. سمير علي الدليمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990: 70.

(8) الشعر والشعرية، د. محمد لطفي اليوسفي، الدار العربية للكتاب، 1992: 87.

(9) أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المطبوعات العربية: 157.

(10) ديوان الجواهري، الجمهورية العراقية، وزارة الإعلام، ديوان الشعر العربي(33)، مطبعة الأديب البغدادي، 1973: 83.

(11) (12) م. ن: 342/4، 233/3 . 234.

(13) ينظر على سبيل المثال: ((أخي جعفر)): 362/3، 111/1، 429/1، 141/4.

(14) (15) م. ن: 116/5، 429/1.

□□□

القصّ النسوي السوري

في التسعينيات

د.نضال الصالح- سورية

لا يمثّل عقد التسعينيات ذروة الخطّ البياني لتجربة القصّ السورية على مستوى عدد الإصدارات فحسب، بل ذروة ما بلغته هذه التجربة نفسها على مستوى حضور الصوت النسوي أيضاً (1)، فعلى حين لم يتجاوز عدد كاتبات القصة ممّن صدرت لهّن مجموعات حتّى نهاية الثمانينيات ستاً وعشرين قاصة(2)، بلغ في عقد التسعينيات وحده نحو اثنتين وخمسين قاصة، أصدرن نحو اثنتين وتسعين مجموعة، أي نحو عشر مجموعات كلّ سنة.

. لا يمثل عقد التسعينيات ذروة الخط البياني لتجربة القص السوري على مستوى عدد الإصدارات فحسب، بل ذروة بلغته هذه التجربة نفسها على مستوى حضور الصوت النسوي أيضاً.

وباستثناء سبع ممّن صدرت لهن مجموعات قبل ذلك العقد وخلاله (3)، فقد شهد عقد التسعينيات ظهور نحو خمسة وأربعين صوتاً قصصياً نسوياً جديداً،أي نحو ضعفيّ ما قدّمته تجربة القصّ السورية طوال ستة عقود من تاريخها.

والسمة التي تميز الخطّ البياني لمنجَز التسعينيات عامة، أي ترجّحه بين انحناءات مختلفة، تمتدّ لتشمل القصّ النسوي في ذلك العقد أيضاً، وعلى الرغم من الدور الذي نهض به اتحاد الكتّاب العرب الذي صدر عنه ثلاث وعشرون مجموعة، ووزارة الثقافة التي صدر عنها ثماني مجموعات، في التعريف بالأصوات النسوية الجديدة، فإنّ معظم قصّ التسعينيات النسوي صدر عن دور نشر خاصة، وصدرت ثلاثة مجموعات عن جهات ثقافية عربية مختلفة كانت قد فازت في جوائز أدبية (أندية الفتيات في الشارقة، ودائرة الثقافة والإعلام في الشارقة، ودار سعاد الصباح في الكويت).

وتُعدّ هيفاء بيطار أكثر أصوات التسعينيات عامة غزارة في الكتابة والنشر، فقد صدر لها سبع مجموعات، تليها أنيسة عبود وابتسام شاكوش اللتان صدر لكلّ منهما أربع مجموعات،فأميمة الخش وإحسان شراباتي وحنان درويش اللواتي صدر لكلّ منهن ثلاث مجموعات، فمجموعتان لكل من : سعاد القادري ووفاء خرما ونجلا علي وندى الدانا وغزالة درويش ووصال سمير ونهلة السوسو وجمانة طه وأمية عبد الدين ووليدة عتو، وواحدة لنحو أربع وثلاثين قاصة.

ومن السمات العامة المميزة للأصوات النسوية الجديدة الكتابة في أكثر من جنس أدبيّ، ولاسيّما القصة والرواية، أمثال، هيفاء بيطار، وابتسام شاكوش، وأميمة الخش، ووصال سمير، ومية الرحبي، ومنهل السراج، اللواتي سارعن جميعاً، على عادة معظم كتّاب القصة القصيرة في سورية، إلى حقل الكتابة الروائية بعد مجموعة أو أكثر، فقدّم عددٌ منهن ما هو جدير بانتمائه إلى فنّ الرواية، وبدا نتاج معظمهن تمرينات في الجنس الروائي أكثر منه فناً روائياً.

تسعى هذه الدراسة إلى مقاربة منجَز

الأصوات النسوية الجديدة فحسب، أي تلك التي ظهرت في التسعينيات، وتمثّل لذلك بعشرين نصاً من تسع عشرة مجموعة لتسع عشرة مجموعة لتسع عشرة قاصة، فتتبّع شواغل القصّ ومؤرقاته وأسئلته في تلك النصوص، ثمّ تقنياته، وتنتهي إلى نتائج عامة تميّز ذلك المنجَز. وتجدر الإشارة إلى أنّ اختياري لتلك النصوص كان محكوماً بمرجعين مركزيين: النصّ الذي تحمل المجموعة عنوانه، لإيثار القاصة علامته اللغوية علامة للمجموعة، والنصّ الأوّل من المجموعة التي لا تكون علامتها اللغوية علامة لإحدى نصوصها، لإيثار القاصة أيضاً تصديرها المجموعة به.

شواغل القصّ:

باستثناءات قليلة، فإنّ أبرز ما يوحّد بين القصّ النسوي السوري في التسعينيات إلحاحه على قضايا المرأة ومشكلاتها، وهجاء الوعي البطريركي الذي يعوّق تحرّرها ويغلّها بأصفاد التبعية للذكر، أباً أو زوجاً أو أخاً، ثمّ تعبير ذلك الوعي عن الواقع بتجلياته كافة، أي بوصفه صدى لذلك الواقع وجهراً بما يفتك به على أكثر من مستوى، فمحاولات الانعتاق من تلك الأصفاد وممارسة المرأة لكينونتها على نحو دالّ على كونها جزءاً من الحياة وليست استكمالاً لها.

وباستثناءات قليلة أيضاً، فإنّ المرأة في معظم ذلك القصّ تبدو خانعة للواقع، ومنفعلة به، ورهينة إرادات الأعراف والتقاليد، وصريعة قيم سالبة لحقّها في حياة حرّة وكريمة. ومن تلك الاستثناءات قصة ماري رشو: "قوانين رهن القناعات"(4) التي قدّمت القاصة فيها نموذجاً للمرأة الفاعلة في الواقع حولها وغير منفعلة به أو المكتفية بدور المتلّقي لإرادات سواها فيه، وقد عبّرت عن ذلك النموذج بوصفها لبطلتها المحامية بقولها:"كانت تحمل أفكاراً جميلة تخصّ الإنسان بقضاياه المتعددة"، وبتصويرها لها امرأة قادرة على صنع مستقبلها على الرغم الظروف القاسية التي عاشتها وأسرتها والتي لم تستطع أن تنال من إصرارها على التفوق والنجاح شيئاً، حين كان طفلة وجدت نفسها، وأسرتها، طريدة البيت الذي كانوا يسكنونه والأرض التي كانت المورد الوحيد لهم، لأنّ المالك الجديد للبيت والأرض، الجشع الذي لا يرى غير مصالحه، تمكّنَ من الحصول على أمر بإخلائهم منهما، وعندما حان موعد الثأر لنفسها وأسرتها من ذلك المالك الجشع لم تستجب لنداء العاطفة بل لنداء القانون والضمير.

ويختزل تساؤل الساردة في قصة رباب هلال :"دوائر الماء و الأسماء" (5) :"هل أنا موجودة حقّاً؟ " جوهر التهميش والتغييب اللذين يضغطان المرأة العربية، و اللذين يدفعان الساردة نفسها إلى تساؤل أكثر مرارة:"من أنا؟"، لكأن الواقع حولها لا يكتفي بسلبها حقّها في الوجود فحسب بل يتجاوز ذلك إلى سلبها إحساسها بمعنى الوجود أيضاً: "يدعونني (أمل) لكنني متأكدة من أنّ هذا ليس اسمي. اسم (أمل) هو اسم الأوراق الرسمية الرجعية والجامعية و الوظيفية.. لكنه ليس اسمي"، لا لشيء إلا لأنها أنثى أرغمها الوعي الشائه حولها على " الإذعان أبداً، وقبول كلّ المفروض والمطروح مسبقاً". ولعلّ أثمن ما في تلك القصة من الأفكار التي تزخر بها تأكيدها أنّ ذلك الوعي ليس وقفاً على طبقة اجتماعية دون أخرى، بل هو سمة المجتمع عامة بمختلف الطبقات التي تكوّنه، فأمل التي تنتمي إلى أسرة يملك الأب فيها أموالاً كثيرة وعقارات ضخمة واسماً لامعاً في كلّ مكان، ليست أحسن حالاً من تلك الفتاة الناحلة التي رأتها في سجن الأحداث والتي تنتمي إلى أسرة فقيرة :"جسد معروض، وثمن يذهب للتاجر، فلم تكن أكثر من سلعة. فقر، وحرمان، وأسرة مفككة، كلّ شيء يُباع

. باستثناءات قليلة، فإن أبرز ما يوحد بين القص النسوي السوري في التسعينيات إلحاحه على قضايا المرأة ومشكلاتها، وهي هجاء الوعي البطريركي الذي يعوق تحررها ويغلها بأصفاد التبعية للذكر.

. لا تكمن قيمة القصة في إزاحتها قشرة الزيف عما يتسرطن في جزء من الواقع الثقافي فحسب، بل في تعبيرها، على نحو غير مباشر عن الوعي الناقص الذي يفتك بالواقع عامة وليس الثقافي وحده.

ويُشتري، حتّى الدم. وأنا أليست عائلتي هكذا؟ وما يغطّي تفككها وعريها أوراق المال".

وتتميّز قصة نجاح إبراهيم:" المجد في الكيس"(6) من الأغلب الأعمّ من القصّ النسوي السوري في التسعينيات بتعريتها لجزء من سوءات الحياة الثقافية في سورية، وربّما في الوطن العربيّ. لفعاليات السطو على جهود الآخرين، التي يقوم بها أدعياء الثقافية وأشباههم، ونسبة تلك الجهود إلى أنفسهم دونما أي إحساس بتأنيب للضمير أو سواه من الحدود الضابطة للقيم والأخلاق بآن.

ولا تكمن قيمة تلك القصّة في إزاحتها قشرة الزيف عمّا يتسرطن في جزء من الواقع الثقافيّ فحسب، بل في تعبيرها، على نحو غير مباشر، عن الوعي الناقص الذي يفتك بالواقع عامة، وليس الثقافي وحده، حيال المرأة التي تتجاوز في القصة كونها فريسة لشذّاذ الثقافة إلى كونها فريسة للوعي الذكوري الممعن في انتهاكه لحقّ المرأة في أن تكون لها كينونتها الخاصة بها والمميزة لها من الرجل.

ثمّة في القصة كاتبة قصصية موهوبة كان يباغتها، بين وقت وآخر، نشر قصة لها بغير اسمها، بتوقيع دعيّ اسمه مصطفى علويّ. وعلى الرغم من محاولاتها المريرة لإثبات أنّ ما يزعم مصطفى بأنه من إبداعه، فإنّه ما من أحد، سوى زوجها، كان يصدّق ما تقول. وكاد ذلك يودي بها إلى الجنون لولا المصادفة التي كشفت لها طريق مصطفى إلى نتاجها وتوقيع ذلك النتاج باسمه بعد استبداله بعض الكلمات بأخرى، وبعض عناوين القصص بأخرى أيضاً. قال الرجل الذي كان يجمع القمامة في الحيّ حيث تسكن:"في يوم، أخذت قمامتكم. وكعادتي.. كنت أفتح الكيس فلربّما أجد ثوباً قديماً أو بنطالاً لأولادي أو عبوة فارغة أستفيد منها، وإذ بي أجد رزمة من الأوراق.. وبما أني لا أعرف القراءة وضعتها تحت إبطي.. وعندما وصلت إلى منزل الأستاذ مصطفى.. طلبت منه أن يتبين ماهيتها.. قرأها.. ورأيت السعادة تنتشر وتسري في كيانه ثمّ نقدني قطعة ورقية ما حلمت بها وقال لي إنها أوراق حسابية تفيده في دراساته.. ووعدني أنه سيعطيني نقوداً كلما أحضرت له أوراقاً من قمامتكم".

وتصدّر جمانة طه قصّتها:"سندباد في رحلة مؤجلة" (7) بالمقبوس التي الذي يختزل، أو يكاد، جوهر المحكي القصي وهذا المحكي نفسه ولكن من فضاء إنساني آخر:"قالت الكونتيسة (داغولت) لصديقتها: لقد أحبّني الموسيقار (ليست) حبّاً عاصفاً، وفي أوّل لقاء لي معه طلب أن يوصلني في عربته. وبينما أنا جالسة إلى جانبه سألني: إلى أين يا سيّدتي؟ أجبته وأنا مأخوذة مذهولة: إلى الجنة. فسألتها صديقتها: وهل أوصلك؟ قالت: للأسف لم يكن يعرف الطريق؟.

ومن أبرز ما تتّسم به تلك القصة تعدّد مقاصد القصّ فيها ومغازيه، التي تبدو أشبه ما تكون بدوائر تتداح حول المركز الذي تنطلق منه وتعود إليه كلّما ابتعدت عنه، أي حول جوهر المحكيّ الذي يطمح إلى القول أن لا شيء يبدّد عاطفة الحبّ أو ينال منها: لا إرادات الآخرين، التي تسلب الطرفين حقّهما في الارتباط الدائم، ولا الزمن الذي يُقال عادة إنه كفيل بترميم آلام الإنسان وأحزانه، وبإخماد جذوة الحنين إلى الأحبة الذين يرغمه الواقع على النأي عنهم. فثمّة، في القصة، رجل سفير يجد نفسه، في إحدى محطّات اغترابه عن الوطن، مشدوداً إلى فتاة علّل أهلها رفضهم لزواجه منها بالقول إنه شاب جيّد ولكنّ مركبه صعب ولن يمنح ابنتهم الاستقرار. وعلى الرغم من أنّ الزمن والمسافات باعدت بينهما، فإنهما ما لبثا أن التقيا من جديد. كانت المرأة قد

فقدت زوجها الطيّار في حرب تشرين، وتضاعفت مأساتها بفقدها جنينها، ولم يكن هو، كما يبدو، قد تزوجّ. وبعد أن تعدّدت اللقاءات، وأفاء التقارب المتجذر فيهما دفئه الوارف بتعبير القاصة، سألها أن تتزوجه، فاعتذرت بقولها إنها لم تعد تفكّر بالزواج الذي ركبت قطاره مرّة وأخفق في إيصالها إلى برّ السعادة. وعلى الرغم من وعده لها بأنه سيعود إلى الوطن ليتفرّغ لحياتهما معاً، فإنّهما لم تؤمّله بتحقيق رغبته، خوفاً من أن تستيقظ ذات يوم فتجد وعده أبعد منالاً من النجوم. وبعد أن تتابعت رسائله إليها من دول عدة كان يحطّ رحاله فيها، سرعان ما عادت رسالته الثالثة إليها ممهورة بخاتم:" تُعاد إلى المصدر، المرسَل إليه مجهول العنوان".

وتستعيد الساردة في قصة هيفاء بيطار :"خواطر في مقهى رصيف"(8) ذكرى علاقاتها مع ثلاثة رجال توحّد بينهم، على الرغم من اختلافهم وتناقضهم وتنافرهم بتعبير الساردة، غريزة التملّك، ولاسيّما للمرأة، الأوّل "فرح" الشاب الثريّ والمتعلّم غير المثقّف، الذي أحبّها وأرادها زوجة له، وأطلق ثراؤه عنان أحلامها في السفر إلى بلاد مختلفة والعودة منها بهدايا ومجوهرات وثياب فاخرة و...، لكنها آثرت الابتعاد عنه، معللة ذلك بقولها : لا أحسّ بذاتي تماماً معه، وبقولها أيضاً. "لا وعيي لا يتناغم مع لا وعيه"، فتزوج بعد أسبوعين من قرارها، وحين كانت تضيق بها حياتها المادية، كان ثمة ندم يغزوها. ثم "فضيل" الفنّان، الذي كان مولعاً بالمستحيل والمخاطر، والسهر حتّى الفجر وهو يقرأ الكتب، والذي أحبّها "بجنون، ورسم لوحات كثيرة لوجهها"، والذي لم تكللّ علاقتها به بالزواج، معلّلة ذلك بلا واقعيته، وبخوفها من أن تغرقهما خيالاته في لجج الفقر والحاجة، فـ"مروان" الشاب المتديّن، الذي كان كثيراً ما كان يقول لها حين كان ينتابها

إحساس قاس بأنّ المجتمع حولها يؤطّرها ويصرّ على أن يحدّدها ويخنقها في مفاهيم بالية بتعبير القاصة:" اتركي كلّ شيء وتعالي معي نتجه إلى الجوهر، إلى الله، وعلى الرغم من تلك العذوبة التي كانت تفيض من روحه، وحين أزفت ساعة القرار، اختارت النأي عنه كما فعلت مع سابقيْه، قائلة له: " لا أشعر أنني أنا تماماً معك"، لينتهي النصّ إلى تثمين الحرية: " تلك الكلمة السحرية التي يموت من أجلها البشر، و التي لا معنى للحياة من دونها".

وتنأى قصّة أنيسة عبّود، "في تلك المدينة" (9) عن سابقاتها في تصويرها للمفارقة بين زمنين: ماضٍ ممعن في نقائه وبساطته، وحاضر ملّوث بالزائف من المديّنة. ولا تتحدّد مقاصد القصّ بتلك المفارقة فحسب، بل تتجاوزها إلى إعادة إنتاج ما كان شاغلاً مركزياً في معظم تجارب السبعينيات، أي إلى هجاء التضاد الطبقي في المجتمع السوري من جهة، ونفوذ آغوات القرى في الانتخابات النيابية من جهة ثانية.

يستعيد رامز، سارد القصّة وبطلها، سيرة أكثر من شخصية تنتمي إلى القاع الطبقيّ: الحذّاء "سلّوم" الذي كان معروفاً في المدينة قبل أن تدهمها "دكاكين الفيديو والهمبرغر"، والذي كان يضع الأحذية التي يقوم بإصلاحها في مواقع حسب مواقع أصحابها الطبقية، ثمّ سيرة الأفندي الأعرج الذي كانت زوجته "حسنة" تعمل في تنجيد اللحف والمساند لتطعمه، فسيرة السمّان عبّاس الذي لم يكن ثمة ما يثنيه عن بيع البيض المكسور، وأخيراً،"هرموش" الحذّاء الآخر في المدينة، الذي كثيراً ما كان يقول: لو تصلّح عندي يا رامز.. كنت أرخّص لك أكثر من سلّوم". وما تلبث حركة القصّ أن تتجه إلى الراهن، بعد أن صار رامز مهندساً، فتعرّف القارئ بمآل "هرموش" بفعل التغييرات التي طرأت على المدينة، أي

تكاد قصة ندى الدانا "أوراق اللعب.. أوراق الأشجار" تتميز عن معظم القص النسوي السوري الصادر في التسعينيات بانتمائها لـ القص الرمزي.

. وتومئ العلامة اللغوية لقصة سحر سليمان " حرق الليل" إن ثمة محكياً معنياً بالوحشة التي يكابدها المرء حين يكون الواقع حوله مثخناً بالقيم السالبة لقيم الحق " و الخير" والجمال.

باضطراره إلى العمل على شاطئ البحر.

و تكاد قصة ندى الدانا: "أوراق اللعب.. أوراق الأشجار" (10) تتميز من معظم القص النسوي الصادر في التسعينيات بانتمائها إلى القصّ الرمزي. ولا تكمن قيمة تلك القصة في رمزيتها فحسب، بل في قدرتها على اختزال صفحات ممّا يمكن أن تتصدّى له دراسات وبحوث وندوات في أكثر من حقل معرفيّ. فهي تعرّي، بوساطة الفنّ، إرادات القوى الكبرى التي تصوغ العالم على هواها، والتي تمارس نفوذها وسطوتها على دول العالم الثالث التي تتجلّى في القصة، كما هي في الواقع، كائنات متناهية في الضآلة تتقاذفها إرادات الكبار، وتعبث بها، وتنظر إليها بوصفها دمى ليس غير، وعلى نحو يعزّز الأطروحة النقدية القائلة إنّ من أولى مهمّات الفنّ الكشف عن ذلك النقص في تصميم الطبيعة، أو في هذا العالم الذي يبدو أنّ الله قد هجره بتعبير "جولدمان".

ثمّة في القصة راو يجد نفسه داخل قاعة كبيرة تتوسطها طاولة بيضوية رسمت عليها خارطة العالم، وحول الطاولة توزّع ناس بـ"وجوه بيضاء ووجوه سمراء، عيون خضراء وعيون بنيّة، بعضهم يرتدون ثياباً سميكة ويرتجفون من البرد، وبعضهم يرتدون قمصاناً رقيقة بأكمام قصيرة، ويسيل العرق على جباههم، نساء من كلّ الأشكال والألوان". أشار أحدهم إليه، فامتدت أيد إلى عنقه، وبعد أن فرّ إلى أقصى الغرفة انتشرت أوراق اللعب على الطاولة، وانقسم اللاعبون إلى مجموعات.

سقطت ورقة الاختيار على الأرض، فتفرّس فيها وهو يحسّ بدبيب الاكتهال يغزو خلاياه، ولم يكد يعيدها حتّى سقطت صورة البنت. لم تكن تشبه أمه أو حبيبته. استرق النظر إلى صورة الصبي التي كانت بيد أحدهم فهاله أنها صورته. وعندما دسّ جسده تحت الطاولة امتدت يد امرأة إليه قائلة :"وجدت الورقة التي سقطت مني"، فهتف :"أنا ابن تلك المرأة التي في آخر الطاولة". كانت امرأة عجوزاً، وشاحبة الوجه، وتذكّر أنها ماتت منذ زمن، وفجأة وجد نفسه بين يدي والده، قال له إنه ابنه، فلم يسمعه وسرعان ما أخذ الآخرون يتقاذفونه، وحين أرهقهم اللعب وتوقفوا عنه ليعودوا إليه من جديد، هرب من النافذة. كان ثمة شجرة باسقة إلى جانب النافذة تمطر أوراقها ا لصفراء على الأرض، وبدا له أنه ورقة خضراء، تعلو قمّة الشجرة. أحسّ بقوّة تسكنه، حوّلته إلى طائر رشيق سرعان ما حلّق بعيداً عن القاعة.؟

وتومئ العلامة اللغوية لقصّة سحر سليمان: "حرق الليل"(11) إلى أنّ ثمّة محكياً معنياً بالوحشة التي يكابدها المرء حين يكون الواقع حوله مثخناً بالقيم السالبة لقيم الحق، والخير، والجمال، ويحتاج، بسببها، إلى من يبدّد إحساسه الغاشم بوطأتها، أو مَن له أخاديد الألم الذي يفترسه، وما تلبث تلك الإيماءة أن تجهر نفسها في استهلال الساردة:"حاجتي هي، وسيعة، سعة الدنيا. حاجتي إليك، أو إليهم، ولربّما لآدم وذريّته أجمعين"، ثم ما يلبث المحكي نفسه أن يكشف عن مثالب الأعراف الاجتماعية الممعنة في تخلّفها ، والتي تبدو المرأة فريستها المشتهاة دائماً.

تحكي ساردة القصّة، والشخصية الرئيسية فيها، أشلاء ممّا كانت تعانيه في طفولتها بسبب الطفح الجلدي الذي كان يسبّب لها آلاماً مبرّحة في الليل، والذي لم يكن أقلّ قسوة من انتهاء الحرب القديمة بين أبيها وأمّها إلى الطلاق بسبب إنجابها لها، أي لكونها أنثى. وعلى الرغم من أنّ الأم ظلّت، لفترة طويلة، ترفض الخطّاب الذين كان يتقدّمون لطلب يدها، فإنّ القهر الكبير الذي كان تعانيه في بيت أهلها سرعان ما أرغمها على الزواج، وسرعان أيضاً ما وجدت الفتاة نفسها

مرغمة على العودة إلى بيت أبيها لتعيش معه ومع زوجته الثانية التي لم يكد يمضي على إقامة الفتاة معها، حتّى وجدت في إضاعتها لـ"لأسوارة" التي كانت أمّها قد أهدتها لها ذريعة في طردها من البيت :"لا تدخلي هذا البيت إلا والأسوارة معك".

وعلى نحو غير مباشر، ودالّ على موهبة في فن القصّ وتملّك لأدواته، تومئ قصة منهل السراج: "تخطّي الجسر"(12) إلى ما تعانيه المرأة في المجتمعات المفوّتة حضارياً، الأب الذي ينهر بناته قائلاً:"أريدكن رجالاً" والرجل الذي يردّد :"أريدك امرأة مطيعة". وما يميز هذه القصة من كثير من القصّ النسوي في التسعينيات كفاءتها في تنشيط مخيّلة القارئ، وبثّها إشارات إلى قدرة المرأة على اختراق جدران القمع المرفوعة حولها إذا ما أرادت ممارسة إنسانيتها على النحو اللائق بها.

وترثي قصة حنان درويش:"بوح الزمن الأخير" (13) الإحساس الفادح بالوحدة لامرأة تتناهبها الأرصفة بعد أن أهملها أبناؤها، أولئك الذين "اقسموا في حضرتها على الوفاء" ذات يوم، ولم يبرّوا بقسمهم:"طاروا عندما نبتت بواكير ريشهم"، و"غدت أيمانهم أوراقاً صفراء تتلاعب بها الريح". ولا تتحدّد قيمة تلك القصة بتعريتها الفنية العالية للفقر الروحيّ الذي أخـ
العربية، والذي تبدو المرأة/ الأ
فحسب، بل بتأكيدها على نحو
ذلك الفقر جزء من دمار قيمي
أيضاً. كانت المرأة، وهي تمعن
مأوى تبيت فيه ليلتها من رحمـ
سمعت أحدهم يقول:" وضعت
إعلاناً يشير إلى أن أحد المحدّ
حين سئل عن الأمنية التي يرغـ
الموت أجاب بأنه يريد امرأة". ولأ

. سرعان ما تبدأ الذكريات بالانبثاق من غيابة الماضي موقدة جمر الحنين، وممعنة في استنهاض ما اندثر أو كاد من وقائع الطفولة الأولى وأحلام الصبا.

ما يقيها غائلة البرد و المطر في تلك الليلة فقد حزمت أمرها على تحقيق رغبة الرجل. وفي الزنزانة أخذ كل منهما، المرأة والسجين، يبثّ الآخر أشجانه، ويحكي عن ظروفه، وحظّه العاثر، وحين بدا لها صادقاً: "تكالبوا عليه مثل وحوش كاسرة. ألصقوا به تهمة قتل متعمّدة. تهمة كان بريئاً منها براءة الذئب من دم ابن يعقوب، لتصبح بعد حين أرجلهم في الخلاء ورقبته ضمن حبل المشنقة". قالت له: "تعال نتجاوز كوابيس هذه اللعبة". وعندما سألها:"وماذا بالنسبة للغد؟ التمعت عيناها ببريق ليس له شكل أو طبيعة أو ديمومة. شعّ البريق في أعماقه فيما يشبه الأمل، بينما صوت انهمار المطر في الخارج يترافق مع صوت انهمار دموع السجّان الذي كان يجلس قرب باب الزنزانة".

وعلى الرغم من أنّ الأغلب الأعمّ من مؤرقات القصّ في النصوص الثمانية عشر القصيرة التي تضمنتها مجموعة هيمى المفتي: "ومضات"(14) لا يغادر المتواتر في القصّ النسوي العربيّ عامة، أي هجاء الوعي الذكوري الشائه الذي يمارس نفوذه البطريركي ضدّ المرأة في المجتمعات العربية، ثمّ كوابح الواقع وأعرافه وتقاليده الاجتماعية التي تصادر عليها حقّها في ممارسة وجودها على النحو الإنساني اللائق بها، فإنّ القاصة تقارب تلك المؤرقات على نحو فنّي
، ذلك القصّ، ليس بسبب الشكل
لـذي اختارته لبناء معمارها
،، بل بسبب إثارتها مخيّلة القارئ
ـ لاستكناه ظلال القصّ نفسه
ـ لتلك النصوص بنصيّن :"
سيران"، اللذين يمكن عدّهما
ـن حكائياً متعاضدين دلالياً.

الأول "السراب"، ثمة شاب عائد
تقي، مصادفة، بفتاة كانت تعيش

. تتجلى كوابح الواقع وأعرافه وتقاليده السالبة للمرأة والرجل معاً في وجود إنساني خال من ملوثات تلك الأعراف والتقاليد في نص "الأسيران".

في انتظار رجل مثله يحمل شهادة عالية، وله مركزه الاجتماعي، ويملك المال:"كانت واحدة من كثيرات، كلّ منهن ترمي شباكها حوله.. لم تكن أجملهن، لكنها أول فتاة تسمح له بأن يتجاوز كلّ الحدود دون اعتراض. أخبرته أنها متعلّقة به، وأخبرها أنه يريد أن يعرفها جيداً. كانت تخرج معه وقتما يشاء، تلبس ما يعجبه، وتأكل ما يشتهي، وتمنحه كلمات الحب بلا حساب".

وحين طلبت إليه أن يحدّد موقفه، بعد طول انتظار، لم يتردّد في القول:" أنتِ فتاة رائعة، وقد استمتعت بصحبتك فعلاً. لكنني لا أرغب في الارتباط بك" ثمّ علّل إرادته تلك بقوله:" في الحقيقة، بعد أن أمضيت سنوات طويلة في الغرب، أصبحت أفضل الحياة مع فتاة شرقية الطباع".

وتتجلّى كوابح الواقع وأعرافه وتقاليده السالبة للمرأة والرجل معاً في وجود إنساني خال من ملوّثات تلك الأعراف والتقاليد في نص " الأسيران" الذي تختزل فيه القاصة، ببراعة لافتة للنظر، مظهراً من مظاهر انتهاك الموروث الاجتماعي الشائه لعاطفة الحبّ. فثمّة فتاة أرغمتها العادات على الارتباط بابن عمّها. وشاب أرغمته العادات نفسها على الارتباط بابنة عمّه. وحين كانا يلتقيان، بعد إذعانهما لتلك العادات، ويتبادلان نظرات الرغبة في التمرّد عليها، كان ثمّة ما يحول بينهما: امرأة تنتظره هي ابنة عمه ورجل تحمل اسمه هو ابن عمّها، فيعود هو إلى سجنه، وتعود هي إلى كفنها.

وليس صواباً تماماً ما انتهى إليه "خطيب بدلة" في كلمة الغلاف الثاني لمجموعة ابتسام شاكوش:"بعض من تخيّلنا"(15) من أنّ القاصة " لم تحصر نصّها القصصي في دائرة الأدب النسائي"، ليس لأنّ النصّ الذي تحمل المجموعة عنوانه ينفي ذلك فحسب، بل لأن الأغلب الأعم من النصوص السبعة عشر التي تضمنتها المجموعة لا يتحرّر من طغيان مشكلات المرأة وقضاياها، كما في معظم الكتابة النسوية العربية، أيضاً.

تتابع قصة "بعض من تخيّلنا" ما دأب عليه المنجز السردي النسوي العربيّ من هجاء للتعارض الحادّ بين الرجل والمرأة، الذي يفتك بأكثر العلاقات الزوجية في المجتمعات العربيّة، فـ"بهية" امرأة بليدة، ومطيعة كبقرة حلوب، ما إن تضع رأسها على الوسادة حتّى تستغرق في شخير متصل، وحين ضاق بها ذلك الزوج ذرعاً وجد في "ميسون" ، الفتاة التي تشاركه غرفة مكتبه في العمل، ملاذاً له ممّا كان يعانيه. وعلى الرغم من أنّ خيالاته كانت تطير به إلى بلد بعيد: "فيه كلّ أسباب العيش الهنيء، لا يعرف فيه أحداً ولا يعرفه أحد، آخذ معه ميسون ليعيش معها الحبّ بأروع صوره"، فإنه سرعان ما كان يرتطم بأرض الواقع، ولاسيّما حتّى كانت ميسون تناديه:"عمو أبو نظير". وعندما سافرت زوجته أمّلَ نفسه بقضاء "قيلولة استثنائية قبل الخروج إلى الحديقة حيث تتنزه ميسون"، لكنّه ما إن دخل المنزل حتّى دهمته الوحشة وسقط" حلمه بالحريّة كلوح من الجليد الرقيق.. أشاع البرودة في كلّ الزوايا الغارقة في الصمت"، وفي الحديقة التي ذهب إليها مساءً لانتظار ميسون بوغت بها مقبلة بها مع صديقات لها وهي تطلق قهقهات "في غاية الوقاحة، تتنزّل على نفسه.. كمطارق الحديد"، وما كان يغادر الحديقة جارّاً وراءه "ذيول الخيبة والخذلان"، حتّى حثّ خطاه "نحو شبّاك البرق، وهنا خطّ برقية مستعجلة، أضعتُ لباسي يا بهيّة، أسرعي بالعودة إلى البيت".

وتقدّم قصة وفاء خرما : " الأجنحة المتكسرة لـ س و ع" (16) إشارات عدّة إلى صواب ما انتهى إليه شوقي بغدادي في تقديمه لمجموعة

القاصّة، أي قوله:"ليس لوفاء خرما أن تشكو من نقص في الموهبة أو التقنيات، فهي تملكها وتجيدها".

فعلى الرغم من دوران القصة في فلك الكتابة النسوية العربية المهمومة عادة بمعوّقات تحرّر المرأة، فإنها، وبسبب عوامل عدّة تعيد إنتاج ذلك على نحو فنّي جديد ودالّ بآن على موهبة جديرة بالتقدير حقاً. ولعلّ أبرز ما تميّز تلك القصة توزّع مغزى القصّ فيها بين حقلين دلاليين: على المرأة المطعونة في أحلامها بسبب ا لوعي الذكوري الملوّث بالتخلّف. والتضاد بين النظرية والممارسة لدى المثقّف العربي عامة، بسبب توزّع القصّ نفسه بين حكايتين: حكاية المرأة المريضة مع زوجها، وحكاية الطبيب المعالج مع الواقع حوله.

تفتتح القاصة نصّها وبطلتها ممدّدة على سرير ضيّق في عيادة طبيب، وحين ينتهي الأخير من تشخصيه لمرضها ويبدأ بكتابة الدواء اللازم سقطت عيناها على مكتبة صغيرة تستقرّ في رفوفها كتب لافتة للنظر :(الأعمال الأدبية الكاملة لتولستري، والملهاة الإنسانية لبلزاك، ومدخل إلى فلسفة التاريخ لهيغل و .. ومجموعة من مجلة بعنوان "الكفاح")، وعند كتاب ابن رشد :"تهافت التهاف رشد؟ هزّ الطبيب رأسه قائلاً: أتسلّى بالقراءة". ثم تنعطف حر تقنية الاسترجاع، إلى جزئية ممّا مع زوجها:"كان إذ رآني أقرأ غاضباً: عيناك ألا ترحمين ع عيناي ما يهمّه. كان يخشى ارن تلك الحركة أن تعود إلى الحكاية عبر لسان الطبيب، جشع زم الجرّاح (ص) الذي قضى على مرضاه في عام واحد، ونجا من له. وعبر التقنية نفسها ترتدّ ال

. تتسم قصة أنيسة عبود بتجذير القاصة لمحكّيها في بيئتها المحلية، وبتقديم أكثر من قرينة دالة على الفضاء الذي تتحرك فيه الأحداث وا لشخصيات، سعياً من القاصة إلى تعزيز واقعية القص.

. القاصة لا تشتغل على فضاء الرجل بوعي واختيار واستراتيجية، بل تكتفي بهجاء ذلك الوعي، وتتصدى لتعريته من موقف المرأة المضطهدة فحسب، وليس من موقف المرأة المثقفة.

أخرى من معاناة المرأة: "فجراً يدخل البيت بخطوات متعثرة.. ينهدّ بجسمه على السرير... قال لها: أسهر كما أشاء وأنى أشاء.. أنا رجل لا يحبّ القيود" ولم يكن ثمّة خيار أمامها سوى فكّ قيودها من حياته.

كانت تؤمّل أن تجد لدى الطبيب شفاء لها من مرضين: من علاقتها الماضية بزوجها، ومن قلبها الذي أوهنته تلك العلاقة، لكنها ما إن دخلت العيادة، في الموعد الذي كان الطبيب قد حدّده لإجراء العمل الجراحيّ اللازم لها، حتّى بوغتت بأنّ العيادة مغلقة، وأنّ أحدهم يتبرّع بالقول :"استدعي فجأة لتوقيع عقد في الخليج".

وتستعيد قصّة أميمة الخش "الرشيم"، (17) بواكير القصّ السوريّ، بل العربيّ عامّة، الذي غالباً ما كان يتوسّل بالسرد لإنتاج أفكار، ولتثبيت قيم ونفي نقيضها، وأداء رسالة تعليمية تتقدّم وسائل بناء المعرفة فيها على وسائل بناء النصّ.

تعاين القصة التضاد المادي والروحي بين الذين يملكون والذين لا يملكون، على الرغم من انتمائهم جميعاً إلى جذر واحد، ومن انتهائهم جميعاً أيضاً إلى نهاية واحدة. وتطمح إلى القول في نهايتها: "في القلب يكمن حيا من غير قلب يفتقد معنى هو الحجر الفلسفيّ الذي يحوّل لى ذهب". وبين المقدّمة والنهاية أفكار المتعارضة فيما بينها: أفكار الذي ينتمي إلى طبقة اجتماعية قصر وزوّاره الذين كانوا يشاركون ب القصر، وأفكار أولئك السكّان لذين بدا الشاب بالنسبة إليهم كما مدسوس عليهم. فبينما كان أحد لحياة يجب أن تُعتصر حتّى آخر ا فعل الميت، صاحب القصر، ته كما يجب أن تُعاش" وهل من

ملذاتها ومتعها ما جعل منه معلّماً بالنسبة إلى أبناء طبقته، انبرى الشاب للقول إنّ للحياة معنى آخر، وإنه لا يُعقل أن يكون لوجود أحد في الحياة معنى ولا معنى لوجود سواه، ثمّ إنّ " التطوّر الحقيقي للبشرية .. ثمرة جهود أناس شعروا، وهم في عصر الكهوف، بأنّ للحياة غايات أبعد من إشباع حاجاتهم الآنية".

وتتميز قصّة سوزان خواتمي :"الحضن الكبير"(18) من القصّ النسوي في التسعينات بمقاربتها لموضوع لم يشغل سوى مساحة صغيرة من مؤرّقات قصّ الستعينيات عامة، وليس النسوي وحده هو الحنين إلى الوطن، الذي يكابده المغتربون، ولاسيّما الذين وجدوا أنفسهم بين فكّين بآن: الإدمان على الاغتراب، والشوق الفادح إلى الوطن. والقصة أشبه ما تكون بقصيدة رثاء للذات المغتربة، بل قصيدة تفجّع على ذكريات لم يستطع النأي المديد عن مراتع الطفولة والشباب وعن الأهل والأحبة أن ينال شيئاً من بهائها، أو أن يحفر الزمن ندوبه القاسية فيها.

تبتدئ حركة القصّ في " الحضن الكبير" بأغنية فيروز:" ردّني إلى بلادي.." التي تضع الساردة / الشخصية الرئيسة في القصة وجهاً لوجه أمام سيل هادر من الحنين إلى الوطن لم يكن من بدّ للجمه سوى لجم الأغنية نفسها :"بذراع عصبية المزاج أخرس جهاز التسجيل، وأطبق بكفّي فوق دمعة كرجت على خدّي"، ثمّ سرعان ما تبدأ الذكريات بالانبثاق من غيابة الماضي موقدةً جمر الحنين، وممعنةً في استنهاض ما اندثر أو كاد من وقائع الطفولة الأولى وأحلام الصبا التي تبدو جميعاً كما لو أنّها "قوارير مسكوبة يدوسها قطار العمر الماضي نحو أقداره فلا يتسنّى الوقت إلا لاشتمام بعض من روائحها". وسرعان أيضاً ما تتفتح الذاكرة على الخصائص المميّزة للمدينة الجذر/ المدينة الوطن التي لم تقو السنوات العشرون التي قضتها بعيداً عنها على تبديد فتنتها، أو إخماد وميضها في خلايا الروح كلّها :"كبر الصغار وصاروا لصيقين بمواطئ أقدامهم الجديد، يرطنون بالأجنبية مستصعبين نطق الضاد، مستسلمين عن المحاولة، رغم أن لهجة القاف المرققة (لهجتي المحلية) يطيش لها صوابي فتبحث عيناي جذلة بالناطق، متمنية لو أسأله عن الشمس المشرقة دون استحياء.. عن الفستق الحلبي ذاك الذي يستسلم لشعاع القمر في تمامه، فتتفتح مسامه ويحلو مذاقه.. عن آذان الجوامع.. عن صلاة العيد والناس تردد الدعاء في البيوت.. في المذياع.. في التلفاز.. في عيون الصغار'.. في قلوب الكبار". ولأنّ تلك الفتنة وذلك الوميض، كانا زادها في الغربة، بل خلاصها الوحيد من الأرق الجائر الذي كان زادها في الغربة، بل خلاصها الوحيد من الأرق الجائر الذي كان يطارد لياليها، ولا سيّما في الأيام الأولى لغربتها، لم تجد، في خاتمة القصة، جواباً للسؤال الذي تخيّلت أنّ الوطن قد سأله لها حين عادت إليه :"شو اللي تغيّر فيك؟" سوى القول: "ما في شي، بس كلّ يوم كنت عبحبّك أكتر".

وتمعن غزالة درويش في قصّتها :"زمن يحترق"(19) في تعرية قيم الاستبداد الذكوري التي تهمّش المرأة وتسلبها وجودها الإنساني، وتجعلها نهباًَ للوحدة والقهر. تسرد القاصة، على نحو فنّي، حكاية امرأة مطلّقة طُردت من بيت زوجها لتمرّدها على إراداته، فآوت إلى غرفة أكثر "ضيقاً من قبر، في شقّة تزدحم بالغرباء مثلها"، وأمام وطأة إحساسها الدامي بحنينها إلى طفلتها، وإلى عالم خال من ملوّثات الذكورة، ومن لعنة "مطلّقة" التي كانت تطاردها دائماً، تجد نفسها مرغمة على الذهاب إلى طبيب نفسي علّه يخلّصها من قتام الكآبة التي كانت تجثم على روحها، وتدفعها إلى

الشوارع ليلاً كي تمتلئ بمعنى الوجود، وتتنسّم رائحة الحرية.

وتُعنى منال فيّاض في قصّتها :"سفر في وريد مقطوع" (20) برثاء الحبّ الذي تغتاله يد الموت قبل أن يكتمل، وذاك الذي يسقط صريعاً بأنياب اللهاث وراء المال قبل أن ينمو ويترعرع. ولعلّ ابرز ما يميّز تلك القصّة تعبيرها عن صورة الآخر غير العربيّ على نحو مغاير لتجلّيات تلك الصورة في الأغلب الأعم من السرد العربي عامة، القصصي والروائي، فالطبيب الشاب الذي يتابع دراسته في دولة أجنبية، والذي كان له موقفه المضاد من المرأة بسبب "عبير" التي آثرت الزواج من رجل مدجّج بالمال على الوفاء له، وعلى إكمالها لدارستها، يجد نفسه متعلقاً بإحدى مرضى المستشفى الذي كان يتابع دراسته فيه، لكن يد المنية تعاجل تلك المريضة فتفتك بروحه كما فتكت بجسدها. ولئن كانت
الوعي الناقض لدى الفتاة الشـ
عبير لم تكن يوماً "تغير .. تـ
بنطالها الجينز الأزرق" بسبب فقـ
ما أدارت ظهرها إلى الشاب الذ
المغمس بالعطر والدموع" قبل أ
دراستها، وسرعان أيضاً ما تزوجـ
فإنها، أي القصة، بآن ، قدّمت
جديدة للفتاة في الغرب، كما تمثـ
أحبّها الطبيب/ السارد، وسهر
كانت، بالإضافة إلى كتابتها الشـ
وتؤثر مَن تحبّ على نفسها حـ
على حساب جسدها العليل.

– تعمد أنيسة عبود إلى هجاء التضاد الطبقي في المجتمع السوري من جهة، وتقود اقطاعيي القرى في الانتخابات النيابية من جهة ثانية.

وتكاد قصّة بلسم محمد :"ريح الشمال"(21) تكون تنويعاً على قصّة سوزان خواتمي: "الحصن الكبير" ولكن على نحو آخر، فإذا كانت قصة خواتمي قد صوّرت الحنين إلى الوطن في بلاد الاغتراب، فإنّ "ريح الشمال" تتابع ذلك الحنين من داخل الوطن نفسه، أي بعد رحلة الاغتراب عنه.

يتوزّع محكيّ القصّة بين فضاءين وزمنين: فضاء الغربة، وفضاء الوطن. تستعيد الساردة/ الشخصية الرئيسية،عبر الأول، ذكرى اغترابها مع زوجها الذي كان يتابع دراسة الطبّ في "موسكو" وتتوقّف عند رحلة فاتنة كانت قضتها بصحبته وآخرين، في "ليننغراد". وحين عادا إلى منزلهما، وبينما كانت تغادر السيارة، لفحتها ريح باردة قادمة من الشمال كان لها وقعها الخاص عليها:"عندما نعود إلى بلدنا قد تنسيني الأيام كل شيء، إلاّ برودة ريح الشمال هذه، ورائحة الثلج الذي تحمله". وفي المنزل، وبعدما قال الزوج: "بالرغم من أننا عائدان من أجمل الأيام والأماكن، فشوقنا إلى وطننا الصغير هذا يجعله ممتلئاً بالأمان، فكيف إذا عدنا إلى وطن الأهل والأرض والأحبة"؟، أحسّت بأنّ ثمّة حنيناً جارفاً يشدّها إلى وطنها، فرددت بينها وبين نفسها: " أريد أن أعود.. أريد أن أعود".

كانت تردّد ذلك في الوطن وهي تغيب شيئاً فشيئاً عن الوعي في مستشفى الولادة الذي نُقلت إليه لإنجاب طفلها الثاني، وبينما كانت تصحو من أثر المخدّر الذي حُقنت به قبل البدء بالجراحة القيصرية، وحينما سألتها قريبة لها عن الاسم الذي ستختاره لطفلها "تمتمت بصعوبة بالغة :إنه المجد فعلاً.. إنه المجد"، قاصدة بذلك الوطن، فتناهى إليها صوت الطبيبة يقول للممرضة :"سجلي اسم الوليد في شهادة الميلاد :(مجد)".

وتعيد قصّة أمية الجاسم العبيد :"عسلها مرّ"(22) إنتاج ما يبدو مكونّاً مركزياً في مؤرقّات القصّ النسوي العربيّ عامة، أي إخلاص المرأة وخيانة الرجل. فثمّة امرأة رفضت عروض الزواج التي انهمرت عليها بعد موت زوجها في بلد بعيد عنها، وآثرت التفرّغ لتربية أبنائها، والوفاء لعلاقة الحبّ التي كانت توحدهما معاً. لكنها، وبينما

كانت تعد نفسها للاحتفال بخطوبة ابنتها "سهير"، بوغتت بامرأة تزورها مع ابنة شابة لها في عمر سهير، ولم يكد يمضي وقت على بدء الزيارة حتّى أحسّت بأنّ ثمّة دواراً يعصف بها. قالت المرأة مخاطبة سهير: "إنها سميرة أختك يا سهير، وهذه شهادة ميلادها، وهذا صكّ زواجي من والدها المرحوم سليم".

جماليات القصّ:

لئن كان من البدهي ألا يكون القصّ النسوي السوري في التسعينيات، شأن مجمل تجارب القصّ السوري في عقود مختلفة من تاريخه، على سوية فنّية/ جمالية واحدة، فإنه لمن اللافت للنظر ترجّحه، في هذا المجال، بين مستويين لا ثالث لهما: أول يحقّق فعل القصّ لنفسه مسوّغات انتمائه إلى الفنّ قبل انتمائه إلى الجنس القصصي، وثان يتجلّى هذا الفعل معه ومن خلاله حكاية فحسب تنأى عن الفنّ نأيها عن القصّ بمعناه الفني بآن.

تنتمي قصة ماري رشو: "قوانين رهن القناعات" إلى المستوى الأول، وتمتلك أكثر من إشارة إلى وعي القاصة بمعنى الفنّ، ولاسيّما الغوص على أعماق الشخصية واستجلاء ما يضطرم فيها من تردّد بين خيارين ضاغطين أحلاهما مرّ.

ويتجلّى ذلك الوعي من خلال بناء القاصة لجملة سردية لاهثة وقصيرة وحارة وقادرة على تصوير ذلك التردّد والتعبير عنه وتحويله من كونه واقعاً نفسياً إلى كونه واقعاً لفظياً تستجيب حركة القصّ معه لمختلف أشكال التوتّر في الشخصية، ولعلّ المقبوس التالي يكشف بعضاً من تلك السمة المميزة لذلك الوعي:"الزمن يكرّر المواقف... فكّرت باقتضاب.. في ذاكرتها بحر يصخب و أمواج.. وشوق إلى انفصال عن دائرة الأفعى.. أو هرب من مشاعر الذنب والاتهام .. فعجلة الحياة تدور.. تخلّف المتناقضات وتبقى النفس البشرية بضعفها وجبروتها مواقف اختيار..؟.

وتزخر قصة رباب هلال :"دوائر الماء والأسماء" بما هو دالّ على موهبة قصصية لافتة للنظر، ولاسيّما مكوّن اللغة، الذي تُبدي القاصة من خلاله مقدرة مميزة في النفاذ إلى دواخل شخصيتها الحكائية، أمل، وفي تجلية تلك الدواخل عبر سرد شافّ، توحي الجملة القصصية فيه أكثر ممّا تقول، وتومئ أكثر ممّا تعكس. ولئن كان من أبرز الأفكار التي زخرت تلك القصة بها القول بأنّ الوعي الشائه سمة الطبقات الاجتماعية المختلفة، فإنّ من أبرز ما يميّز تعبير القاصة في هذا المجال إضمارها، عبر رمز المطر، بأنّ ما يحرّر الواقع من ذلك الوعي، إلحاح المرأة نفسها على مساءلة كلّ شيء حولها، ودأبها نفسها أيضاً على تطهير الواقع من الآثام الكبيرة التي تعوّق تقدّمه: " عندما كنت صغيرة كنت أتعمّد المشي البطيء تحت المطر.. إحساس بالعطش يلازمني.. جفاف بداخلي يطالب دوماً بالارتواء".

وتبدو قصة نجاح إبراهيم: " المجد في الكيس" نموذجاً دالاً على ما ذهب إليه الشاعر مدحت عكّاش في كلمته على الغلاف الثاني للمجموعة، أي قوله إنّ نجاح إبراهيم " تضع قدمها في محراب فنّ القصة القصيرة واثقة من نفسها" ، فالقصة، التي تنتسب بشكل ما إلى ما يُصطلح عليه بالقصص البوليسي، توفّر القاصة لها عناصر التشويق كافة، وترغم قارئها على متابعتها حتّى نقطة النهاية منها. غير أنها، في الوقت الذي تعرّي فيه جزءاً من مثالب الواقع الثقافي، لا تنجو من مواجهة الوعي الذكوري الشائه بوعي نسوي مضاد، إذ يبدو مجمل المثقفين لديها من الرجال ملوّثاً بالنقائض:"القاص محمود ذو الكرش المتدلّي" الذي كان ينظر إلى

القاصة المنهوبة "بخبث وشماتة"، والآخر الذي كان يؤكّد أنها " أنانية"و " لا تريد لغيرها أن يحلّق" و "عزيز الشاعر الذي ألّف في تاريخه الغابر قصيدة مهلهلة عندما هجم عليه شيطان الشعر فجأة وهو يعالج قضيباً من الحديد في ورشة عمله"، ثمّ مدير المركز الثقافي الذي افتتح كلامه في الندوة الأدبية بقوله:"كيف لمصطفى أن يسرق أقاصيصك؟ قد تكون مجرّد توارد خواطر أو تشابه في الأفكار"، وأخيراً عزيز الذي بادر إلى القول: "مِن رأيي أن تلزم أديبتنا الشابة بيتها".

- تؤكد القاصة على أن الوعي ليس وقفاً على طبقة اجتماعية دون أخرى بل هو سمة المجتمع عامة بمختلف طبقاته.

وبهذا المعنى، فإنّ القاصـ
فضاء الرجل بوعي واختيار واس
حسن نجمي (23)، بل تكتفي به
وتتصدّى لتعريته من موقف ال
فحسب، وليس من موقف المرأة ا
ثمة ما يسوّغ لها ذلك، فهو امتلا
امتلاكاً يكاد يكون تاماً من
مجموعتها عامة بقاصة موهوبـ
ثانية.

وتتّسم قصة جمانة طه: '
مؤجلة"، على المستوى البنائي،
النصيّة فيها، فبالإضافة إلى
لنصّها بحكاية "داغولت" و "ليسد
إشارات إلى أغنية فيروز:"كيفك أنت"، وجلجامش والسندباد، وعشتار، وأنكيدو، و... تنهض جميعاً بأداء وظيفة تنويرية في مقاصد القصّ، أي بالكشف عن لعنة الاغتراب التي رافقت الإنسان منذ فجر التاريخ، فسلبته أحبّته، وأسلمته لهواجس الوحدة والحنين إليهم دائماً. ومن أهمّ ما يميز تلك المتفاعلات انبثاقها من حركة القصّ نفسها، أي بوصفها جزءاً من تلك الحركة وليست ملصقات فيها، ثمّ انتماؤها جميعاً إلى حقل دلالي واحد هو تلك اللعنة التي أشرت إليها آنفاً. وممّا يميّز ضمير الخطاب الذي لجأت القاصة إليه في صوغ محكيّها، أي ضمير المتكلّم بلسان الرجل، كفاءة القاصة في تحرير ذلك الضمير من مرجعه الذكوريّ، ليبدو، داخل القصّ، بوصفه لسان حال الإنسان عامة، وليس الرجل وحده.

ولا تقدّم قصة هيفاء بيطار: "خواطر في مقهى رصيف" إشارات كافية إلى أداء فنّي دالّ على تملّك القاصّة، معرفياً وجمالياً، لأدوات الجنس القصصي، وعلى تمكّنها من صوغ جملة قصصية محمّلة بالإيحاءات والظلال، فالنصّ أشبه ما يكون برواية تمّ اختزالها إلى جنس القصة القصيرة، وهو يغصّ بنوافل فائضة على جسد المحكي على مستويين: سردي ودلالي كما في إلحاح القاصّة على إلحاق صفة " السوداني" بالفستق على الرغم من عدم وجود نوع آخر له داخل النصّ، وصفة "رصيف" بالمقهى على الرغم من أنّ فعاليات الاسترجاع لا تتمّ في فضاء آخر سواه أيضاً. ولا يمتلك ضمير الشخص الثالث، "هي"، ما يعلّله على نحو كافٍ، سوى إيهام القارئ بأن المحكيّ عنها ليست القاصّة نفسها، التي لم تبذل جهداً كافياً في تفحّص "ا لرأرأة" التي تعانيها لغة القصّ لديها، والتي تبلغ حدّ العامية أحياناً، كما في قولها :"لم تفتكر الكلمات".

وتتّسم قصّة أنيسة عبّود: "في تلك المدينة" بتجذير القاصة لمحكيّها في بيئتها المحلّية، وبتقديم أكثر من قرينة دالّة على الفضاء الذي تتحرّك فيه الأحداث والشخصيات، ولاسيّما أسماء القرى والشوارع، سعياً من القاصة إلى تعزيز واقعيّة القصّ، وصدوره عن خبرة مباشرة بذلك الفضاء. وعامة. فإنّ القصّة لا تغادر المتواتر في قصّ السبعينيات، بل إنها تعيد إنتاجه على أكثر من مستوى، ولاسيما على المستوى الفنّي، إذ تكتفي القاصة بسرد ما حدث لبطلها على نحو مباشر، ولا تخلّص ذلك الذي حدث من فوائض القصّ ونوافله، أي ممّا اصطلح "توماتشفسكي"

عليه بـ"الحوافز الحرة" (24)، كما في شخصيتي الأفندي الأعرج وزوجته حسنة، اللتين لا تنهضان بأداء أيّ دور في القصة، واللتين يمكن الاستغناء عنهما من غير أن يؤثّر ذلك في جوهر القصّ. وعامة أيضاً،فإنّ اللغة تبدو مغلولة إلى أصفاد ما هو إبلاغي فحسب، أي من غير ما استخدام خاص للغة العملية، الذي عدّه "رامان سلدن" جوهر الأدبيّة في الأدب (25).

وتتّسم الرموز في قصّة ندى الدانا: "أوراق اللعب.. أوراق الأشجار" بأنها تُسلم نفسها إلى القارئ دون عناء، فالرجل ليس سوى العربيّ الذي صار إلى ورقة لعب بيد القوى الكبرى، واللاعبون ليسوا سوى تلك القوى التي تحددّ مصائر الضعفاء كما تشتهي، ووالدة الرجل ليست سوى الأمة العربية التي انتهت إلى الضعف والهزال ولم تعد تقوى على فعل شيء. وبناء القصة يرتهن إلى تقاليد القصّ، التي تهيمن عليها التراتبية الخطّية في بناء الزمن. والتي يبدو السارد فيها قادراً على النفاذ إلى دواخل الشخصيات وعالماً بكلّ شيء، وينيب نفسه عنها في الكشف عن أفعالها وردود أفعالها تجاه الواقع حولها، فالأحداث، في القصة، تتتابع تتابعاً كرونولوجياً، و الرجل / السارد المتماهي بمسروده يبئر ذلك المسرود من خلال منطق " الحكاية ذات التبئير الداخلي بتعبير" جينيت"، أي الحكاية التي يتم تبئيرها من خلال وعي شخصية ما، والتي "تحصر الشخصية المركزية تماماً في موقعها البؤري وحده، ولا تُستنبط إلا منه"(26)،ولعلّ هذه السمة هي ما جعل استخدام القاصة لضمير المتكلّم غير ذي دلالة حركة القصّ، إذ تمكن إعادة كتابة القصة بوساطة ضمير خطاب آخر من غير "أن تتسبّب هذه العملية في أي تغيير للخطاب غير تبديل ضمائر الشخص النحوية"(27). ولعلّه من المهمّ الإشارة إلى أن خاتمة القصّ تبدو نتاج إرادة سابقة على الكتابة أكثر منها نتاج إرادة القصّ نفسه، وعلى نحو يذكّر بصنيع كتّاب "الواقعية الاشتراكية"، ولاسيّما الجدانوفية التي دعت إلى وجوب تزيين النص الأدبي " بالرومانسية الثورية التي تفكّر بالمستقبل المشرق"(28).

ولا تكتفي الآيتان الكريمتان : "والليل إذا عسعس . والصبح إذا تنفّس" اللتان تصدّر بهما سحر سليمان قصّتها : "حرق الليل" بمعاضدة الدلالة في عنوان القصّة فحسب، بل تتجاوز ذلك إلى الإيحاء بالزمن الذي يحدّد فضاء القصّ أيضاً، والذي يتجلّى داخل المتن القصصي بوصفه، أي : الليل، رمزاً لوطأة الواقع الذي يحدّد مصائر الأحداث والشخصيات بآن.

والمتفاعلات النصيّة المبثوثة في القصة تتجاوز الآيتين المشار إليهما آنفاً واللتين تنتميان إلى حقل "المناصّ" إلى ما ينتمي إلى حقل "الميتانصّ" أيضاً، أي ما يأتي مندمجاً ضمن النصّ، وممّا يصعب على القارئ غير المكّون تبيّنه (29)، كما في المقبوس التالي :"رائحة أميّ، وقهوة أميّ، وضحكة أميّ، ودموع أميّ، التي تطهرني من كل مخاوفي" الذي يحيل إلى قصيدة الشاعر الفلسطيني محمود درويش المعروفة.

وليس حرق الليل، أو الطفح الجلدي، الذي كان يمعن في تعذيبه للفتاة سوى رمز لأمراض الوعي الناقص وعلله المدمّرة، فالآلام التي كانت الفتاة تعانيها في الليل بسبب ذلك الطفح هي الوجه الماديّ للآلام النفسية التي كانت تفترسها بسبب الحرب المستعرة دائماً بين والديها، والتي سرعان ما انتهت إلى الطلاق، فإلى زواج الأب أولاً ثمّ الأمّ أخيراً. وقد نجحت القاصة، عبر اللغة اللافتة للنظر برهافتها، في إحداث تواز بين الوجهين: المادي، والنفسي. غير أنها، على الرغم من كفاءتها الواضحة في بناءها لشخصياتها، فإنها لا تقنع القارئ في بنائها لشخصية الأب

الذي طالما كان يردّد على مسامع ابنته قوله :"ادرسي يا ابنتي، كوني قلعة مسوّرة بحصن متين، فالدراسة حصنك الحامي"، والذي سرعان ما وجد في إنجاب زوجته له مولوداً أنثى ذريعة ليتوّج حربه القديمة معها بالطلاق. تطهير نصّها من خدوش ا والطباعية بآن.

> *– المرأة في معظم قص التسعينيات تبدو خانعة للواقع ومنفعلة به ورهينة إرادات الأعراف والتقاليد.*

وإذا كان ممّا يميّز منهل الجسر" من سواها من القد التسعينيات لمحكيّها في البيئة ا كما فعلت أنيسة عبّود في قد المدينة"، فإنّها بآن تمتلك ما يم في ذلك القصّ بسبب السمة تحررّها من وطأة ما هو واقعيّ، خلال ثلاثة رموز، القطّة، وال والكوخ.

وتبدو لغة القصّ عند حن "بوح الزمن الأخير"، وثيقة الصلة بلغة الشعر: فيّاضة بالصور، وموقعّة إيقاعاً داخلياً، ومعزّزة للأطروحة القائلة إنّ القصة القصيرة "أقرب الأنواع الأدبية إلى الشعر"(30) " الليلة الشرهة تعوي في عظامها. يودع البرد سياطه فوق صفحة وجهها. ثمة مطر غزير، وثمة عواصف متخمة بالفجاجة تقتلع أوتاد خيمتها، وتصبّ في قلبها ذعراً لم تستطع مهادنته. تنتفض. تختنق. يتبعثر حطام المرأة في داخلها". وما هو فنّي دالّ على قصّ مميّز عند حنان درويش لا يتحدّد بمكوّن اللغة فحسب، بل يتجاوز إلى المكوّنات الأخرى لفعالية القصّ، ولاسيّما مكوّن الوصف المعني بأعماق الشخصية وانفعالاتها، ثمّ الاقتصاد الواضح في خطاب الأقوال الذي يعاضد الوصف في المجال نفسه أيضاً. ولعلّه من المهمّ الإشارة إلى التعارض بين الفضاءين الأساسيين اللذين تتحرّك فيهما الأحداث والشخصيات في القصّة: فضاء الشارع، وفضاء الزنزانة، اللذين يكتسبان داخل القصة دلالة مفارقة لمرجعهما الواقعيّ، فعلى حين يبدو فضاء الشارع المفتوح مثيراً للألم والعزلة،يبدو فضاء الزنزانة المغلق عابقاً بالألفة والمودّات.

وما يميّز نصيّ هيمى المفتى معاً، بل ما يميّز نصوص مجموعتها كافة، قولها أكثر ما يمكن بأقلّ ما يمكن، وكفاءتهما، بل كفاءة القاصة على نحو أدقّ، في اختزال مكوّنات القصّ إلى الجوهري منها تماماً، أي خلوّ تلك المكوّنات من الحوافز الاعتباطية، ثم استثمار القاصة للجملة الفعلية على نحو فنّي/ جماليّ مميّز، من أبرز تجلّياته تلك المفارقة اللافتة للنظر بين استهلالات القصّ وخواتيمه في معظم النصوص، ولاسيّما في نصّ "السراب" الذي يضمر في علامته اللغوية إيحاء بمآل علاقة الفتاة بالشاب إلى تلك النهاية الفاجعة. ومع أنّ القاصة لا تُعنى كثيراً بمكّون الفضاء الذي تتحرّك فيه شخصيات النصوص وأحداثها، فإنّ ثمّة ما يومئ إلى انتماء ذلك المكوّن إلى الفضاءات المغلقة دائماً، إمعاناً من القاصة، وعلى نحو غير مباشر، في تعرية أسوار العزلة الفادحة التي تعانيها تلك الشخصيات، وإحساسها الفادح أيضاً بقطيعتها مع الواقع حولها.

وثمّة في قصّة ابتسام شاكوش:"بعض من تخيّلنا " إشكالية في مقاصد القصّ، فالقاصة، داخل المتن القصصي، لا تدّخر جهداً في تأكيد أنّ حياة الرجل مع امرأة من النوع الذي ترسمه لشخصية "بهيّة" أشبه ما تكون بالجحيم، وأن لا ملاذ لذلك الرجل، وأمثاله، سوى امرأة ثانية يفيء إليها هرباً من هجير الوحشة التي تفترسه، بينما تنتهي، في خاتمتها، إلى أنّ الرغبة في التحرّر من وطأة ذلك كلّه ليست سوى "بعض من تخيّلنا"، وأنّ العيش مع امرأة مثل "بهيّة" أجدر بالديمومة والبقاء من الأحلام. إنّ القاصة تطمح إلى تثمين العلاقة الزوجية، لكنّها لا توفّر لفعالية التثمين تلك

ما ينهض بها على نحو فنّي، كما لا تحرّر محكيّها من عبء الحوافز الحرّة، ومن تلك الحوافز خزانة بهية التي ينتهي القارئ من القصة من دون أن يعرف دلالة إغلاق بهية لها دائماً، أي ما الذي كانت تخفيه في داخلها، وعلى النحو المميّز لمعظم القص النسوي السوري في التسعينيات تنوء لغة القصّ تحت وطأة ما هو إبلاغي فحسب، وما تبقى المردة معه أسيرة جذرها المعجميّ.

وتمتلك قصّة وفاء خرما: " الأجنحة المتكسرة.. " أكثر من قرينة دالّة على تمكّن القاصة من بناء نصّ أدبيّ يحقّق لنفسه معظم مكوّنات أدبيّة الأدب، ومن تلك القرائن التوازي والتقاطع بين الحكايتين، وتعدّد ضمائر الخطاب، واستثمار ذلك التعدّد استثماراً فنياً له مسوّغاته الكافية من داخل حركة القصّ، والاقتصاد في المحكي القصصي الذي كان يكتفي بالجوهريّ فحسب من الأحداث وطبائع الشخصيات، ثمّ إنتاج ذلك كلّه من خلال لغة تكتفي بقول ما يجب قوله من جهة، وتعبّر عن مشاعر المرأة المطعونة في أحلامها بكفاءة من جهة ثانية.

وتبدو "الرشيم" لأميمة الخشّ درساً في معنى الحياة والوجود أكثر منها قصاً، وباستثناء مكّون اللغة الذي يوفّر لنفسه بعض الخصائص الجمالية المميّزة، ولاسيّما في العرض، فإنّها لا تعبّر عن انتمائها إلى إنجازات التسعينيات، بسبب إلحاح القاصة على الأفكار أكثر من إلحاحها على وسائل صوغها الفنّي لتلك الأفكار. إنّ القصة أشبه ما تكون ببحث فلسفي وقد تقنّع بالجنس القصصي، وهذا القناع نفسه لم يستطع إقناع القارئ بصدوره عن صانع يمتلك أنامل مميّزة من سواها لدى الصنّاع الآخرين.

وتبدو قصة سوزان خواتمي " الحضن الكبير" أشبه ما تكون بقصيدة نثر، تسري الرهافة في عروقها كافة، وتذكّر القارئ بقصائد الشعراء المهجريين المترعة بذوب إنسانيّ خالب، وإذا كان ممّا ميّز تلك القصة، أو كاد من قصّ التسعينيات عامة، مقاربتها لموضوع الحنين إلى الوطن، فإنّ بناءها الفنّي يقدّم أكثر من إشارة دالّة على ما يميّزها أيضاً، وعلى ما يرهص، بآن، بصوت قصصي سوري جديد يتملك ما يؤهله ليكون نفسه ولا يكون سواه من جهة، وليشكّل إضافة إلى تجربة القصّ السورية من جهة ثانية. ومن أبرز تلك الإشارات الاقتصاد الواضح في مكوّنات المحكّي القصصي التي تتداخل فيما بينها بتناغم لافت للنظر، أعني: الشخصية، والحدث، والفضاء،واللغة، وزاوية الرؤية. ثمّ حركة القصّ التي تنتجها لغة رهيفة غالباً ما تجمع بين الماديات والمعنويات، فيتأنسن معها المجرّد ويتجرّد المشخصّ، وغالباً أيضاً ما تبرع في الغوص على أعماق الشخصية الحكائية، وفي استجلاء مكنوناتها الداخلية وعلاقتها بالواقع الخارجيّ حولها: " أتقلب فوق مجامر الفرقة والوجع يسكن الصدر فأسهر حتّى يملني الليل الطويل فيقذفني ليتلقفني الصبح وقد أدميت أطرافه بأطياف الدار والخلان لأسلم روحي ورأسي لإغفاءة البنفسج القصيرة قبل أن توقظني مهماتلا الصباح". ومن أبرزها أيضاً فعاليات التقاطب المضمرة بين فضاء الوطن وفضاء الغربة، التي تنبثق من تلك الحركة نفسها : (شروق الشمس في الغربة وسطوعها في الوطن، رطانة الصغار بالضاد في الغربة وتفخيم القاف في الوطن، العيد في الغربة والعيد في الوطن، رائحة البنّ المحمّص في الوطن وبرودة طعم النسكافيه في الوطن). وعلى الرغم من أنّ محكيّ القصة يبدو نثارات من السيرة الذاتية للقاصة، فإنّ ما هو سيري يندغم بما هو جمعيّ، ويتماهى معه وفيه حتّى ليبدو صوت

– من الس
العامة ال
للأصوات النس
الجديدة الك
في أكثر
جنس أدبي
سيما الق
والرواية.

القاصـة/ السـاردة، المـثخن بـالحنين إلـى الـوطن، صـوت المغتربين جميعاً، ولاسيّما الـذين لـم تلـوّث حمّـى المـال، المـال وحـده، صـلتهم بـالجـذر الـذي ينتمون إليه.

وعلـى الـرغم مـن كفـاءة غزالـة درويـش فـي بنـاء جملـة ذات إيقـاع داخلـيّ رهيـف، فـي قصّـتها: "زمـن يحتـرق" فـإنّ ممّـا يعكّـر صـفو تلـك اللغـة الأخطـاء النحويـة التـي تصـدم القـارئ بـين موقـع وآخـر مـن حركـة القصّ، التـي لا تخلـو بـدورها مـن "العناصـر الميّتـة بتعبيـر "فورسـتر"، أي تلـك التـي لا دور لهـا فـي مقاصـد القصّ ومغازيـه. وقـد أحسـن شوقي بغـدادي فـي كلمـة الغـلاف الثـاني للمجموعـة حـين وصـف القاصـة بأنهـا "ذات موهبـة أصـيلة بالتأكيـد، ولكـنّ هـذا لا يكفـي لخلـق الكاتبـة المبدعة".

وتتميّـز قصّـة منـال فيّـاض :"سـفر فـي وريـد مقطـوع"، علـى المسـتوى البنـائي، باتكائهـا إلـى ضـمير المخاطـب، وباسـتثمارها لتيـار الـوعي فـي تشخيص المفارقـة بـين وعيـين متضـادين، ويتحـرّر محكيّهـا مـن زوائـد القصّ، ثـمّ بإنتاجهـا ذلـك كلّـه عبر لغة تحقق وظيفتي التبليغ والتخييل بآن.

وتتشـكّل عبارتـا المرأة/السـاردة فـي قصّـة "ريـح الشمال" لبلسم محمّد :"أريد أن أعود.. أريد أن أعود" مفصـلاً بـين فضـاءين وزمنـين بـآن فـي المحكـي القصصـي: فضـاء الغربـة، وفضـاء الـوطن. يتجلّـى الأول بوصـفه ماضـياً تـمّ وانتهـى، والثـاني بوصـفه راهنـاً. وقـد أبـدت القاصـة نجاحـاً فـي إضـمار مغـزى القصّ وصوغه على نحو فنّي، كما أبدت نجاحاً في اختزال محكيها إلى ما يعزّز ذلك المغزى فحسب. وعلـى الـرغم مـن أنّ ثمّـة الكثيـر ممّـا هـو سيري فـي القصـة، كمـا لـدى سـوزان خـواتمي فـي "الحضـن الكبيـر"، فإنّـه يـذوب فـي تضـاعيف القصّ مفسـحاً المجال لبروز ما هو جمعيّ.

وتبدو قصة أمية الجاسم العبيد: "عسلها مرّ" منبتـة الصـلة تمامـاً بإنجـازات التسـعينيات، بـل إنجـازات العقـود السـابقة مـن تـاريخ التجربـة القصصية السورية، فالمحكي القصصي لا يغادر مادته الخام، ويبقى أسير مرجعه في الواقع، ويبدو متخناً بالفائض على مقاصد القصّ ومغازيه. ولئن كـان الأدب فـي أحـد تعريفاتـه "ينتمـي إلـى العـالم الـذي يشـيده الإنسـان، ولـيس إلـى العـالم الـذي يراه"(31)، فإنّ القصـة تنتمي إلى الطرف الثاني من ذلك التعريف، إذ يظلّ فعل القصّ رهين ما يُـرى، ولا يتضـمّن فـي داخلـه إلـى مـا يشـير إلـى كونـه فنـاً. ولعلّ أكثـر مـا يثيـر القـارئ تلـك الأورام التـي تعانيهـا لغـة القصّ علـى المسـتوى النحـويّ، والتي تمعن في تعطيل فعالية القراءة ، كما بقية مكّونات القصّ الأخرى.

تركيب:

إذا سـلّم المـرء بتمييـز "فـراي" بـين العلـوم والفنون، أي أنّ الأولى عقلية تبدأ بالعالم كما هو قائم، وأنّ الثانية عاطفية تبدأ بالعالم الذي نريده أن يكون (32)، فإنّ الأغلب الأعمّ من القصّ النسوي فـي التسـعينيات يبـدو ألصـق بـالعلوم أكثـر منـه بـالفنون، إذ يكتفي بتصـوير الواقـع علـى نحـو آلـي، كما لو أنه مرآة جامدة لذلك الواقع. وهو ،في الأغلب الأعمّ منـه أيضـاً، لـم يسـتطع تجـاوز المتـواتر فـي الكتابة النسوية العربية، وباستثناءات قليلة منه، فإنه لا يشير إلى تطوّر في القصّ النسوي السوري. ومن اللافت للنظر أنّ معظم الأصوات القصصية التي استطاعت أن تقدّم قصّاً مميزاً على المستوى الفني هـي تلـك التـي لـم تنـل حقّهـا مـن اهتمـام الخطـاب النقـدي، وأنّ معظــم الأصــوات النقيضــة حظــي بتصــفيق مجّــاني، أو بحضــور إعلامــي زائــف، صنعتهما حفنة من المشعوذين لغايات منبتة الصلة بما هو ثقافيّ حقاً.

❒

الأغلب الأعم
القص
وي في
عينيات يبدو
ن بالعلوم
منه بالفنون
ي بتصوير
ع كأنه مرآة
ة.

هوامش وإحالات:

1ـ توثّق الدراسة للمنجَز النسوي السوري بالمعنى الجغرافي السياسي الضيّق لسورية، أي أنها تكتفي بما أنجزته القاصات السوريات فحسب، ولا تغطي مجمل القصّ النسوي الذي صدر في سورية، كما في نتاج نعمة خالد، وسلوى الرفاعي، ومي جليلي، وسواهن. من غير أن يعني ذلك استغراقاً في القطرية، بقدر ما يعني ضبطاً للمصطلح.

2. هنّ حسب الترتيب الزمني لظهور أول مجموعة لكلّ منهن: وداد سكاكيني، ومنوّر فوّال، وسلمى الحفّار الكزبري، وإلفة الإدلبي، وهيام نويلاتي، وكوليت خوري، وثريّا الحافظ، وغادة السّمان، وضياء قصبجي، وقمر كيلاني، وغادة الهيب، وحنان لحام، وإنعام المسالمة، وناديا خوست، ومقبولة الشلق، وسميرة بريك، ودلال حاتم، ونجوى قلعجي، واعتدال رافع، وملاحة الخاني، وفلك حصرية، وليلى اليافي، وسلمى اللحام، وأديبة تقي الدين، ووداد قباني، وهناء كرم.

3 . هنّ: غادة السمّان، وكوليت خوري، ودلال حاتم، وملك حاج عبيد، وناديا خوست، واعتدال رافع، وضياء قصبجي.

4 . رشو، ماري. "قوانين رهن القناعات". ط1 اتحاد الكتّاب العرب، دمشق .1991

5 . هلال، رباب. "دوائر الماء والأسماء". ط1 دار الشادي، دمشق .1992

6 . إبراهيم، نجاح. "المجد في الكيس". ط1. دار مجلة الثقافة، دمشق .1992

7 . طه، جمانة." سندباد في رحلة مؤجلة". ط1. دار الأهالي، دمشق .1994

8 . بيطار، د.هيفاء."خواطر في مقهى رصيف". ط1. اتحاد الكتّاب العرب، دمشق .1995

9 . عبود، أنيسة."غسق الآكاسيا". ط1. اتحاد الكتّاب العرب، دمشق 1996. والقصّة هي النصّ الأول من المجموعة.

10 . الدانا، ندى. "أوراق اللعب.. أوراق الأشجار". ط1. إصدار خاص، حلب .1996

11 . سليمان سحر. "حرق الليل". ط1 اتحاد الكتّاب العرب، دمشق .1997

12 . السراج، منهل. "تخطّي الجسر". ط1. دار الصداقة، حلب .1997

13 . درويش، حنان. "بوح الزمن الأخير". ط1.اتحاد الكتّاب العرب، دمشق .1997

14 . المفتي، هيمى. "ومضات". ط1 دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة 1998. والمجموعة فازت بالجائزة الرابعة في مسابقة الشارقة للإبداع، الإصدار الأول، لدورتها الأولى سنة 1997. وقد اخترت نصّين منها، على النقيض ممّا فعلت في بقية المصادر، لصلتهما معاً بمؤرّق واحد.

15 . شاكوش، ابتسام."بعض من تخيّلنا".ط1.إصدار خاص، الحفّة .1998

16 . خرما، وفاء." الأجنحة المتكسرة لـ س و ع". ط1. دار الحقائق، حمص .1999

17 . الخش، أميمة،"الرشيم". ط1. دار مكتبة إيزيس، دمشق .1999

18 . خواتمي، سوزان. "ذاكرة من ورق". ط1. دار سعاد الصباح، الكويت 1999. وتجدر الإشارة إلى أنني لم أستطع العثور على المجموعة وقد تفضلت القاصة باختيار هذه القصة من المجموعة وإرسالها إليّ عبر البريد الالكتروني.

19 . درويش، غزالة."زمن يحترق". ط1. دار كنعان، دمشق .1999

20 . قيّاض، منال. "سفر في وريد مقطوع". ط1. اتحاد الكتّاب العرب، دمشق .1999

21 . محمّد، بلسم. "ريح الشمال". ط1. إصدار خاص .1999

22 . العبيد، أمية الجاسم."عسلها مرّ". ط1. إصدار خاص، دمشق .1999

23 . انظر، نجمي، حسن. "شعرية الفضاء، المخيّل والهوية في الرواية العربية". ط1. المركز الثقافي العربي، بيروت 2000. ص(185).

24 . للتوسّع، انظر: لحمداني، حميد. "بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي". ط1. المركز الثقافي العربي، بيروت 1991. ص(22).

25 . انظر: سلدن، رامان."النظرية الأدبية المعاصرة". ترجمة: جابر عصفور. ط1. دار الفكر، القاهرة 191. ص(25).

26 . جينيت، جيرار. "خطاب الحكاية، بحث في المنهج". ترجمة: حمد معتصم، هبد الجليل الأزدي، عمر حلي. ط2. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1997. ص(204).

27 . المرجع السابق، الصفحة نفسها.

28 . بركات، د. وائل. " الواقعية الاشتراكية، المغامرة والصدى". ط1. وزارة الثقافة، دمشق 1997. ص(75).

29 . انظر: :يقطين، سعيد. " انفتاح النصّ الروائي. النصّ . السياق". ط1. المركز الثقافي العربي، بيروت 1989. ص (115).

30 . الخراط، إدوار. "الكتابة عبر النوعية. مقالات في ظاهرة القصة . القصيدة ". ط1. دار شرقيات، القاهرة 1994. ص(12).

31 . فراي، نورثروب. "الخيال الأدبي". ترجمة : حنا عبود. ط1. وزارة الثقافة، دمشق 1995. ص (17)،

32 . انظر: المرجع السابق. ص (14).

السياق والتأويل
من الإشكالية الفيلولوجية إلى الأإشكالية اللسانية

د.أحمد حساني- الجزائر

تعد إشكالية السياق من الإشكاليات الفاعلة في تشكل الوعي المنهجي لثقافة النص وترقية آليات تحليله وتمثل مضامينه تفسيراً وتأويلاً، فإذا هي ترتبط بمعطيات معرفية ومنهجية في الوقت نفسه لتأطير مسار احتواء المجال الإدراكي للنص وتفعيله، باستثمار حصيلة ثرية لعلوم تعاقبت في تاريخ قراءة النص، وأثمرت هذه الحصيلة وتفاعلت نتائجها واكتملت في أصفى صورة لها فيما أضحى ينعت الآن بلسانيات النص أو اللسانيات التداولية أو هما معاً.

. إن الخاصية المميزة لبنية النص تستدعي تكامل معارف وتلاقي إجراءات ومهارات تطبيقية لمقاربة النص المنجز في الثقافة الإنسانية.

إن الخاصية المميزة لبنية النص تستدعي تكامل معارف وتلاقي إجراءات ومهارات تطبيقية لمقاربة النص المنجز في الثقافة الإنسانية، وهو الأمر الذي جعل لسانيات النص تتبوأ مكانة علمية ومنهجية تؤهلها مرجعياً وإجرائياً لإيجاد إجابات علمية كافية لكثير من التساؤلات التي تطرحها إشكالية النص، وتذليل الصعوبات والمعوقات التي تعترض سبيل القارئ المفترض لنص ما مهما كان الحقل المعرفي والثقافي الذي ينتمي إليه هذا النص.

ومن ههنا أضحت لسانيات النص علماً جامعاً لمجالات واهتمامات معرفية مختلفة؛ إذ أنها في توجهها الجديد تتوخى مبدأ التوحد والتكامل بين معارف لها شرعية الحضور في مقاربة النص، فهي إذ ذاك منوال إجرائي يتخذ النص موضوعاً له، بتحليل مضامينه والتعرف على مشروعية إنتاج هذه النصوص وضبط نمط بنائها وأثرها في سيرورة الخطاب المنجز في مجتمع لغوي معين.

كما أن اللسانيات التداولية؛ وهي رافد من الروافد التي تسترفدها لسانيات النص، تسعى إلى ضبط العملية التلفظية من حيث هي فعل تواصلي يتحقق في موقف سياقي في الفضاء الثقافي والاجتماعي الذي يشكل حوالية النص، وهو ما ينعت عادة بسياق النص، ولذلك فإن مبحثها يتمركز أساساً حول العلاقة بين النص والسياق الذي يشكل الحوالية اللسانية والثقافية والاجتماعية للنص المقصود، وهي إذ ذاك تهتم بتحديد الشروط الملائمة لكي تكون الملفوظات مقبولة لدى المتلقي، بعينه.(1) وناجحة في تحقيق العملية التواصلية في سياق يقترن مفهوم السياق بوظيفتين متناقضتين في الظاهر إحداهما: توحي بوجود نوع من التعقيد والتشعب في تصنيف الوحدات اللسانية فلا يستطيع المتعقب لهذه الوحدات أن يضبطها ضبطاً مانعاً للبس والإلهام.

والأخرى: توحي بالتفاعلات القائمة بين الوحدات التي تتواتر فيها عادة، ولكنها لا تسمح بضبطها (Environment) وحواليتها ضبطاً

دقيقاً، ومن هنا، فإن منوالها الإجرائي الذي يتخذها موضوعاً له هو علم الدلالة التأويلي.(2) يمكن لنا أن نميز، في رحاب علاقات المسار التأويلي وتوجيهاته، بين . السياقات الفاعلة؛ أي مجموعة الوحدات الدالة التي تمتلك القدرة على التأثير في العناصر اللسانية المحددة في نسقها اللساني المألوف.

ـ **السياقات غير الفاعلة**: أي مجموعة الوحدات الدلالية الصغرى التي تستقبل ذلك التأثير في النسق نفسه.(3)

قيماً مختلفة لهذه الإشكالية التي نحن يحمل مفهوم السياق، حينئذ، نقاربه في ضوئها، فهو يستخدم للدلالة على حالتين اثنتين. إحداهما: إدراج شكل محدود داخل الكلية في الإجراء التأويلي والأخرى: ربط البنية اللسانية بالخارج بشرط أن يكون هذا الربط من أجل إنتاج المعنى.

قد يجد المتأمل للاستعمال المعاصر لمفهوم السياق غموضاً يتعلق بالوظيفة الإجرائية لهذا المصطلح، فهو من جهة يقترن بحالة التلفظ التي ترتبط بالواقع، ومن جهة أخرى يقترن بحالة التأويل من حيث هي إجراء السياق بقوله: "هو كل معلومة ضرورية وكافية Michel Mager، يعرف لتبليغ حالة المتكلم إلى المتلقي باستخدام الخطاب (كلمات، جمل،) ومعناه هو المعنى الذي يتضمنه هذا الخطاب.(4)

ويعرف بعضهم السياق بقوله: "هو حقيقة ذهنية محددة بنشاط شخص يوجد في وضعية استقبال رسالة أو إنتاجها."(5)

فإذا ما دققنا النظر في السياق اللساني نجده يتميز بوظيفتين متقابلتين لهما صلة بالعلامة والنص معاً:

أ . هو بالنسبة للعلامة بوصفها وحدة النسق السيميائي داخل النص، مجال يتوسع فيه الحقل الدلالي للعلامة ويمتد ليشمل حقولاً دلالية أخرى ويتقاطع معها.

ب . وهو بالنسبة للنص؛ عامل تحديد وتقييد لمجاله التفسيري والتأويلي.

يمكن لنا، حينئذ، أن نميز، في ضوء إشكالية العلامة أو إشكالية النص، بين مفهومين للسياق، يرتد أحدهما إلى العلامة، ويرتد الآخر إلى النص.

1. ما يتعلق بالعلامة:

إذا اعتبرنا العلامة نمطاً أو نموذجاً له مجاله وموقعه التواتري المألوف فإن للسياق تأثيراً في إعادة تشكيل هذا النمط، ويضفي عليه صفات وخصائص طارئة لا يمكن له أن يتصف بها من حيث هو وحدة مقصودة بمعزل عن السياق.

ومن هنا فإن هذه الصفات الجديدة التي تلحق بالعلامة لها مسوغات خارجية تسهم في تعديل الدلالة ولكنها لا تفسرها، وما كان ذلك إلا لأن معرفة معنى كلمة (علامة) معينة هو في حقيقة أمره إمكانية استدعاء حواليات متجانسة في النص نفسه أو في نصوص أخرى.

2. ما يتعلق بالنص:

يعد السياق في هذه الحالة منطقة تموضع فهو لا يتمركز حول العلامة؛ لأن السياق هنا ليس بسياق كلمة، بل هو سياق فقرة كاملة أو قطعة مؤلفة من النص المقصود، ولا يمكن إغفال دور العلامة بوصفها الوحدة الدلالية النواة في اختيار القطعة أو مجموعة فقرات موازية لكن على

. أضحت لسانيات النص علماً جامعاً لمجالات واهتمامات معرفية مختلفة؛ إذ أنها في توجهها الجديد تتوخى مبدأ التوحد والتكامل بين معارف لها شرعية

الرغم من ذلك كله(Sous -- corpus) جزء من مدونـة فرعيـة سـتظل الفقرة هـي الوحدة الأساسـية التـي تستقطب الإجراء التأويلي فـي ضـوء علاقـة السياق بالنص.

إن الباحـث الـذي يسـترفد الإشـكالية العامـة للسـياق لا منـاص لــه مـن أن يسـتدعي مبـدئياً إشــكاليتين متلازمتــين للمنحـــى الإبيســـتمولوجي لنظريـة السياق، تبـدوان مختلفتين تأصـيلاً وحـدوداً ولكنهما تتفقان في جعل السياق وسيلة كاشفة ترتد إحداهما إلـى المنوال النحـوي . المنطقـي، وترتـد الأخرى إلى المنوال البلاغي . الفيلولوجي.

يحسن بنا ههنا أن نعيد هاتين الإشكاليتين لمدارستهما الواحدة تلو الأخرى.

. الإدراك الدلالي هو تصور ذهني وعمل فكري يتمركز حول المعنى الأساسي في التركيب، فهو لا يتجاوز منطقة الحقل المعجمي، لذلك لا يمكن نعته بالإدراك التفسيري الخالص.

أولاً .

الإشكالية النحوية . المنطقية:

تضـطلع هذه الإشكالية، بمنحاها الصـوري، بإيجـاد التفسـير الكـافي الموضـوعي للـدوال مـن حيث وضعيتها وقيمها الرمزية ووظيفتها التركيبيـة، فهـي بنـاء علـى خصوصـيتها المنطقيـة لا تتـوانى فـي تقـديم صـورة معياريـة للمعنـى، وتنكـر وجـود المسـاواة النوعيـة، وتـرفض درجـة التعقيد التـي قد تعتري تعاقب العلامات اللسانية في حواليتها التي تلازمها وتتبدى فيها باطراد في سياقها الخطـابي المـألوف. فهـي، إذ ذاك، تسـلم بـالمعنى الحاصـل فـي كـل مسـتوى مـن مسـتويات الفضـاء السـياقي المفتـرض، وتتـوخى الموضـوعية المطلقـة فــي إجراءاتها التطبيقيـة، وتحـرص حرصـاً شـديداً علـى تفسير العناصـر الدلالية المميزة بوضـع التعريفات وضبط الحدود، وهي بهذه المواصفات التي أومأنا إليهـا تنعمد علـى مرجعيـة تستمد أصـولها النظريـة مـــن النزعـــة العقلانيـــة للنحـــو العـــام والفلســـفة القديمة.(6)

ولئن كانت هذه الإشكالية تلجأ إلـى معايير الوضوح والتجلي، بوصفها العوامل الوحيدة القادرة على تبرير المعنى الأدبي، فهي تتبنى وجهة نظر غير نقدية وتتجنب ربطها بالأشكال الدوغماتية(7) لهذا التيار الفلسفي.

يعد إنتاج الخطاب وتأويله، في تصور هذه الإشـكالية، عمليـة رياضـية يطغـى عليـه الطـابع التجريدي وتتشكل البنى العميقة . منطقياً . بتشكل الـنص، مـن حيـث هـو نطـاق جـامع للأنمــاط (العلامات) والمواقع التواترية ويرتبط الكل بمثالية النص.

ولذلك يقال، في رحاب هذه النزعة، السياق الجيد هو الذي يزيل اللبس ويسمح بإعادة الموقع التواتري إلى النمط (العلامة) المطابق له، ويضفي علـى المعنـى الأدبـي شـفافيته المتوخـاة، وبالمقابل يعد السياق فهو اضطراب (السيئ تشويهاً للعلاقة القائمـة بـين الموقـع والـنمط) العلامـة فـي العلائـق وتشويش في التمثلات الذهنية لهذه العلائق، ومن ثمة يصبح تدميراً لبنية النص، وتفكيكاً لوحدته.

ثانياً . الإشكالية البلاغية . الفيلولوجية

من خصائص هذه الإشكالية أنها تنفلت من ضغوط التجربة الرياضية المنطقية، وترفض الآلية التوليفيـة المجـردة، وتصـر علـى التنـوع الكيفـي. ولــذلك فهـي، فــي تعاملهــا مــع السـياق، تعيـد الاعتبــار للأشــكال اللغويـــة وتشـــجب الأنمـــاط الرياضية.

أضـحى مـن الضـروري، حينئـذ، فـي رحـاب هذا التصـور للعلائـق الدلاليـة داخـل السياق، أن تطـرح بحـدة قضـية المجـال الإدراكـي للعلامـات اللسانية سواء أكان ذلك على مستوى التفسير أم على مستوى التأويل، فلا نجد بداً ونحن في هذا السبيل من أن نميز بين نوعين من الإدراك:

أ . **الإدراك الدلالي:** هو تصور ذهني وعمل فكري يتمركز حول المعنى الأساسي في التركيب، فهو لا يتجاوز منطقة الحقل المعجمي، ولذلك يمكن لنا نعته بالإدراك التفسيري الخالص، غير أن هناك عصبة من الدارسين ترفض وجود الإدراك الخالص.(8)

ب . **الإدراك التأويلي:** هو إجراء موحد للشكل والمضمون، ويتناولهما بوصفهما وحدة متجانسة ومتكاملة، ويرتد في أصوله إلى المنهج الفيلولوجي الذي وطد السبيل لتكريس هذا الجمع والتجانس بين الشكل والمضمون، ويبتعد نسبياً عن الفلسفة التي ما فتئت تعمل على عزل أحدهما عن الآخر.

ثالثاً . حدود اللسانيات في دراسة السياق

يطرح السياق بعض المشاكل الأبيستمولوجية التي يستعصي حلها من وجهة نظر النزعة الوضعية. نجتزئ بذكر بعض هذه المشاكل هنا لأهميته:

أ . إن السياق غير متميز وغير قابل للتمييز، ومن ثمة لا يمكن لنا بيسر وصفه وإخضاعه للتجربة والاختبار، وهو الأمر الذي يجعله يتماشى مع النزعة الذرية، في حين أن العلاقات الرابطة بين الوحدات المتجاورة يمكن لها أن تمثل الشكل المنطقي المناسب، ما دامت متميزة وقابلة للتميز في ذاتها. ومن ههنا فإن العلاقة بين الوحدة وسياقها التي تتوارد فيه عادة هي علاقة بين المتميز وغير المتميز، بين المطلق والنسبي، بين الجوهري والعرضي. وعلى العكس فإن القيمة التفريعية للسياق تقتضي إنكار التراتبية(9) التي تدخلها أشكال الاختلاف الأنطولوجي.

ب . لا يدخل السياق في العلاقات التوليفية ولا يتوافق مع مبدأ التكوين أو التراكيب.

وتأسيساً على هذه الخصوصية التي ينماز بها السياق فإن النظرية اللسانية المعاصرة تعوق سبيلها معضلة إخضاع السياق لمجالها التنظيري، فهي بحكم طبيعة إجرائها، لا يمكن لها أن تتجاوز مستويات التحليل اللساني التقليدية (المستوى الصوتي، المستوى التركيبي، فوظيفتها محدودة الدلالي)، فهي مشدودة إلى هذه المستويات شداً، بحدود هذه المستويات التي تضطلع بإيجاد التفسير العلمي الكافي لها.

في ظل هذا التوجه المنهجي تحاول اللسانيات أن تعطي السياق تعريفاً توزيعياً؛ فهو الوحدات المباشرة التي تشكل النطاق التجاوري للعلامات بوصفها وحدات النسق السيميائي في النص.

بيد أن التجاور، من وجهة نظر علم الدلالة، لا ينبغي له أن يختلط بمفهوم السياق على الرغم من أن التفاعلات الدلالية بين العلامات تسمح بذلك، بحكم صلة القرابة، فإن ذلك لا يكون إلا لاعتبارات نفسية فحسب، ومع ذلك تظل هذه التفاعلات أكثر ثراء في السياقات الواسعة، بما تقدمه من حمولة دلالية، وهو الثراء الذي تفتقر إليه السياقات الضعيفة ولا تسمح به وما ينبغي لها.

إذا جاز لنا القول إن العلامات بوصفها أنماطاً تتحدد دلالياً بمواقعها التواترية، التي تتوارد فيها عادة، فإن السياق في هذه الحالة ليس له دور في تغيير المعنى بقدر ما له دور مؤسساتي نسقي، وما كان ذلك إلا من جانبها لأن العلامات، من حيث هي وحدات النسق أو

. تحاول اللسانيات أن تعطي السياق تعريفاً توزيعياً؛ فهو الوحدات المباشرة التي تشكل النطاق التجاوري للعلامات بوصفها وحدات النسق السيميائي في النص.

النظام، تحدد الشكلي، وتفسر من جانب المضمون في إجراء تأويلي تكاملي يتخذ النص كاملاً موضوعاً له.(10)

1. نمط النسق ونمط السياق

. النسق اللساني يضطلع بتقديم لائحة مفتوحة من العناصر الصوتية المقترنة بمعنى، بمجموعة من قوانين التأليف، وما عدا ذلك يضطلع به العمل داخل النص.

مما لا ريب فيه هو أن النسق اللساني يضطلع بتقديم لائحة مفتوحة من العناصر الصوتية المقترنة بمعنى، وبمجموعة من قوانين التأليف، وما عدا ذلك يضطلع به العمل داخل النص، باستثناء الرياضيات التي لا تعرف إلا نظاماً واحداً، فتعود، حينئذ، مشكلة السياق إلى التفاعل العلامات)، وتعود كذلك إلى العلاقات الوظيفية (المحلي بين الأنماط). للتنظيم أو البناء (النظام القواعدي للغة معينة).

ومما لا يغرب عن أحد أيضاً هو أن البنى السياقية هي أقل ارتباطاً بالنظام الوظيفي للغة، وهو الارتباط الذي يتوكد ويشتد بالأنظمة المعيارية الأخرى (الأنواع الأدبية الأساليب)، إذ لا يمكن للإجراء الوظيفي أن يتعامل مع العلاقات السياقية ويتخذها موضوعاً لإجراءاته إلا في نطاق الجملة من حيث هي الوحدة الكبرى للتحليلي الوظيفي.

في حين أن معايير الأنواع تحدد العلاقات السياقية وتعينها عموماً في حيز أكثر اتساعاً من حيز الجملة، فتبحث في حقيقة التفاعلات الكائنة بين عناصر سياقية كبرى، كالتفاعل بين المدخل والخاتمة في مقال ما. كما أن معايير الأسلوب الشخصي تسعف هي أيضاً على تشكيل علاقات سياقية لأقسام كبرى، كما أنها تساعد كذلك على تحديد الوحدات السياقية الكبرى التي يعول عليها في الإجراء التأويلي أكثر من الوحدات الصغرى التي قد لا تتجاوز حدود الكلمات.

فإذا ما التفتنا التفاتة عجلى إلى المسار الذي سلكه المبحث اللغوي يتبين لنا أن الفكر النحوي، في تشكله عبر الحقب الزمنية المختلفة، كان همه دائماً هو وضع معايير قارة وثابتة يستخدم وفقها الاستعمال الفعلي للغة، فتكرست في رحاب هذا المنحى المبادئ المعيارية التي تصطنع النموذج المثال القائم على مفهوم البنى الأصولية المقبولة المستعملة والمفترضة.

فلما ظهرت اللسانيات بعد أفول المنوال النحوي المنطقي والفيلولوجي لم تستطع أن تحدث القطيعة بيسر، فظلت إلى حين حبيسة مبدأ النحوية (التمسك بالجمل الأصولية المقبولة مبنى ومعنى)، فهذا الانجذاب نحو المعيارية عاق سبيلها ومنعها من الإقرار بأن موضوعها، على الرغم من كونه حدثاً معيارياً، هو موضوع قابل للوصف العلمي، فهي، حينئذ، مطالبة بوصفه أكثر من أن تسن له القوانين الثابتة.

في ضوء هذه التراكمات المعرفية يمكن لنا أن نقسم عناصر الإشكالية التي نحن بسبيلها إجرائياً إلى ثلاثة مستويات: مستوى الكلمة، مستوى الجملة، مستوى النص.

1. مستوى الكلمة

إذا ما تأملنا ملياً تعدد المواقف واختلاف السياقات التي تلازم الخطاب المنجز في الثقافة الإنسانية ندرك لا محالة أن التغير الدلالي للعلامات اللسانية أضحى سمة طاغية في الأداء الفعلي للخطاب؛ فإذا هي حالة طارئة تطرح مشكلاً حقيقياً، حسب رأي بعضهم، لأنها تدحض التفسير الدلالي القائم على الصلة الدائمة بين دال معين ومدلول معين يظل يصاحبه في اطراد رتيب حسب ما تقتضيه الطبيعة الاعتباطية للعلامة، التي هي في حقيقة أمرها عرف اصطلح عليه أفراد المجتمع اللغوي وتواضعوا على اصطناع دال معين للدلالة على مفهوم معين، ثم تشيع هذه العلاقة في عرف الاستعمال وتثبت فتستحيل إلى

علاقة سببية اطرادية.

وبناء على ما ذكرناه في هذا المقام فإن الانتصار للدلالة السياقية والاستمساك بها يؤدي بالضرورة إلى الانتقاص من حقيقة المواضعة، من حيث هي عقد شرعي لتبرير اعتباطية الحدث اللساني، غير أن هذا العقد لا يستقيم له أمر إلا بالاستعمال.

في هذا الشأن: "لا أحد يستطيع إنكار صحة أي شكل Piotrowski يقول من أشكال الوجود في صلته بأي شكل من أشكال المعرفة داخل اللغة بمعزل عن السياق الاستعمالي(11).

إذ ما انفك يؤكد دور J C Milner نجد هذا التصور أيضاً شائعاً لدى الاستعمال السياقي في تثبيت اللغة عبر مسارها. يقول: "قد تكون المعرفة الضرورية والمفترضة عن طريق الاستعمالات اللغوية المتداولة أكثر من المعاجم وجداول التصريف"(12).

تعمل وسائل التثبيت اللغوي بمعياريتها السائدة (المعاجم وجداول التصريف) على عزل الأداء الفعلي للغة عن سياقه المألوف والمفترض، فهذه الوسائل تقتطع مفردات اللغة من فضائها الاستعمالي الواسع، وتختلي بها في نطاق تجريدي يفقدها سعتها الاحتمالية فيضيق مجالها ويتقلص استعمالها.

وذلك ما يلاحظ في آليات التفسير المعجمي الذي يركن إلى المداخل المعجمية لتعقب السمات الدلالية ضابطاً إياها في متواليات تفريعية تظل حبيسة حقلها المعجمي، فهذا العزل والتحييد يخل بعلاقات التفاعل بين العلامات اللسانية ومواقعها التواترية المفترضة.

لما كانت السياقات الخيالية للوحدة الدلالية: "(Todorov) يقول تودوروف لا تحصى ولا تعد، فهذا يعني أن في كل سياق جديد تأخذ الكلمة دلالة مختلفة، هذه المسلمة تؤدي إلى نفي كل إجراء لعلم خاص بالدلالة."(13) بحكم أن علم الدلالة يقتصر في إجرائه على الدلالة غير السياقية.

2. مستوى الجملة

تشكل الجملة، من وجهة نظر وظيفية، وحدة تركيبية مستقلة عن السياق فهي، إذ ذاك، الإطار الوظيفي الذي تتحقق فيه العملية الإسنادية لإنتاج المعنى في الواقع الفعلي للغة. فالجملة في نظر جورج مونان هي "ملفوظ تام باعتبار المعنى." GEORGES MOUNIN(14) هي كل ملفوظ تتصل عناصره (A. MARTINET) والجملة لدى أندري مارتيني بركن إسنادي وحيد أو متعدد عن طريق الاتساع(15).

نلاحظ من خلال تأملنا لهذين التعريفين أن مجال الجملة يتقلص إلى حدود البنية التركيبية التي تتكون أساساً من علاقة إسنادية ينتج عنها حكم، ويتحقق معناها المنطقي بمعزل عن السياق. فالسياق الذي يختار لتفسير المعنى في نطاق الجملة يظل محاطاً بالشك والاضطراب، من حيث الطريقة التي يمكن لنا أن نتناوله بها، فقد يعسر علينا ضبط قيمة الصدق للحكم الخبري في الجملة اللامنطقية، حيث تكون الدلالة مستقلة.

يفترض هذا الإجراء، حينئذ، أن تطرح بعض التساؤلات حول معنى الدلالة التامة، وحول حدود مجالها الإدراكي. وستظل الأمثلة التي نسترفدها لتوضيح ذلك مجرد افتراضات.

قد يعسر علينا، من وجهة نظر تأويلية، إخراج كل قسم غير تام أو بالأحرى غير محدد في نص ما من هذه العدمية التعيينية أو التحديدية أو بتعبير آخر لا يمكن لنا إخراج هذا القسم من حيز الغموض إلى حيز التجلي إلا عن طريق عملية سياقية قصوى.

. الفكر النحوي، في تشكله عبر الحقب الزمنية المختلفة، كان همه دائماً هو وضع معايير قارة وثابتة يستخدم وفقها الاستعمال الفعلي للغة.

3. مستوى النص

إذا اعتبرنا النص نمطاً من الناحية الإجرائية، والملفوظ موقعاً تواترياً، فإن التمييز بين الجملة والملفوظ يتحول إلى مستوى أعلى، ولتوضيح ذلك يقترح بعضهم هذه العلاقات الترابطية:

أ . النص (TEXTE) . الخطاب (DISCOURS) السياق = (CONTEXTE)

ب . الخطاب. (DISCOURS) النص = (TEXTE) السياق + (CONTEXTE)

. تشكل الجملة، من وجهة نظر وظيفية، وحدة تركيبية مستقلة عن السياق. فهي، إذ ذاك، الإطار الوظيفي الذي تتحقق فيه العملية الإسنادية لإنتاج المعنى في الواقع الفعلي للغة.

إن نظرة عجلى إلى هذه العلاقات المفترضة تهدي إلى أنه قد يصعب علينا معرفة العملية الممكنة التي نستخدمها في إدخال السياق أو إخراجه في تعاملنا مع نص ما، فهذه الصعوبة تعني أن هذه العملية في جوهرها أنطولوجية؛ معنى ذلك أن النص يأخذ صفة النمط القابل لمختلف المواقع التواترية(16).

نخلص إلى القول، بعد هذه الإطافة المقتضبة في حقل خصب من حقول المعرفة اللسانية، إن الإشكالية التي استرفدناها بكل روافدها: النحوية ـ المنطقية والبلاغية ـ الفيلولوجية، واللسانية تنتهي إلى التمييز التقابلي بين سلسلتين من المفاهيم التي تعد مسوغاً للأخذ بالسياق أو تركه، تتبدى هذه السلسلة في الثنائيات التقابلية التالية:

خارج السياق: دلالة جملة نص

داخل السياق: معنى ملفوظ خطاب

وبناء على هذه الحصيلة التي تحققت لدينا يتبدى أن عملية عزل السياق في الإجراء اللساني الصرف هي شرط ونتيجة في الوقت نفسه، لأن الباحث اللساني كان همه في البدء الوقوف عند مستويات اللسان (أصوات تراكيب دلالة) ولكن اللسانيات النصية تجاوزت هذه الحدود الصارمة، إذ انتقلت المقاربات اللسانية من البحث في الدلالة والجمل والبنى النصية المغلقة إلى البحث في المعاني السياقية والملفوظات والخطابات في فضائها الدلالي الواسع.

ومن هنا فإن العلاقة بين النمط (العلامة) والموقع التواتري، كما تتصورها الإشكالية المنطقية ـ النحوية يمكن لها أن تدرج ضمن الإشكالية البلاغية . الفيلولوجية فتعدل منهجياً وتصبح علاقة بين الموقع التواتري الأصل والاسترجاع أو الإعادة؛ أي العلامات الواردة في الحقل الدلالي السياقي الجديد.

وبناء على هذه القيمة التفاعلية يمكن للمواقع الأصلية أن تتقنن، كما يمكن لهذه الاسترجاعات والإعادات أن تعدل، وتحول المواقع الأصلية، ومن ثمة يجد الإجراء التأويلي نفسه أمام العلاقة الآنية بين الأنماط (العلامات) ومواقع التواتر، ولكن مع مرور الزمن تضعف هذه العلاقة وتهين إلى درجة القطيعة، ويعود ذلك إلى أن الموضوع الأدبي ليس نمطاً (بالمعنى المنطقي) بل هو مجال مفتوح من التغيرات والتحولات، وقد يعزز التناص هذه التمظهرات والتطورات والإرجاعات المتكررة.

2. السياق وإشكالية النص

أصبحت علاقة السياق بالنص قطب الرحى في التحول المنهجي للنظرية اللسانية المعاصرة التي توسع مجالها الإجرائي لتشمل حقولاً معرفية مختلفة، الأمر الذي جعلها تضطلع بإعادة التفسير العلمي الكافي لكل الخطابات المنجزة في الثقافة الإنسانية.

لقد تحول البحث اللساني من السعي إلى إيجاد المعيار وتقنين الاستعمال، إلى وصف المدونة ومعاينتها وتحليل مكوناتها تحليلاً موضوعياً، هي الآن تنحو نحو التداولية

(LINGUISTIQUE DE CORPUS) فلسانيات المدونة تبحث عن علاقتها بحاجات المجتمع التواصلية، وارتقت (PRAGMATIQUE) بفضل التطور السريع والمكثف في ميدان الإعلام الآلي، وتعدد فساعد هذا التطور على إيجاد تطبيقات MULTIMÉDIAS القنوات الإعلامية جديدة كإدخال علم الدلالة في البنوك النصية.

في ضوء هذا التحول العلمي للبحث اللساني أصبحت الإشكالية النحوية . المنطقية عاجزة، إذ إن مجالها لا يتعدى العلاقات النمطية الصورية، أما الإشكالية البلاغية . الفيلولوجية، يمكن لها أن تكيف وتدمج في الإشكالية اللسانية العامة.

أ . النص والمكتوب

إلى عهد قريب من تاريخ تناول النص ومقاربته كان المكتوب هو الموضوع المثالي الذي لا ينافسه سواه، فلقد دأب النحو الكلاسيكي على استنباط القوانين والمعايير واسترفاد نصوص مكتوبة تعد نموذجية، وقد سلكت الفيلولوجيا المسار نفسه في تفسيرها للنصوص، إذ لم تتخل عن مبدأ النص المثالي الذي يعد هدفاً ووسيلة في الوقت نفسه.

أما اللسانيات المعاصرة، بخاصة عندما ابتعدت عن الفلسفة، فإنها أعادت الاعتبار إلى المنطوق المغيب في الدراسات السابقة، وبدأت صلتها بالمكتوب تضعف باعتبار المكتوب صفة ثانوية لحقيقة الظاهرة اللغوية، فقد جعلت المنطوق موضوعها المفضل والأساسي وتعزز هذا التوجه بالنزعة التداولية للبحث اللساني المعاصر.

في رحاب هذا التحول المنهجي حل الخطاب محل النص وأضحى طاغياً على ما سواه في كل إجراء يتناول العملية التلفظية وإنتاج الملفوظ وتأويله، من حيث أن الخطاب في جوهره تفاعلات نطقية شفوية

. تحول البحث اللساني من السعي إلى إيجاد المعيار وتقنين الاستعمال، إلى وصف المدونة ومعاينتها، وتحليل مكوناتها تحليلاً موضوعياً.

(SITUATION) فعرف السياق، حينئذ، بأنه تجاور موضعي أو موقف أن الوضعية المنطقية توليفة تصبح المعاني الأدبية للتغيرات الفرعية التي يتضمنها النص مستقلة عن سياقاتها المألوفة، فتتقلص السياقات إلى مواقف وتعالجها بمفاهيم المرجعية.

فإذا عدنا إلى بدء، لنتأمل الإشكالية النحوية ـ المنطقية، نجد المكتوب في ضوء هذه الإشكالية يقتضي، بحكم صفته الذاتية، العزل وعبر عنه AUROUX السياقي وهو فعل يلاحظ باستمرار وذلك ما أومأ إليه بمصطلح الموت في حقل إنتاج النص بقوله "النص المكتوب هو حالة من الموت."(17)

يتميز المكتوب بعدم الاستقرار قد يكتسب شكلاً آخر من العزل السياقي في انتقاله من نص إلى آخر، فهو لا يرتبط دائماً بالموقف المألوف الذي يلازمه افتراضاً بل يبتعد عنه من أجل اكتساب سياق آخر.

وإذا اعتمدنا كذلك الإشكالية البلاغية ــ الفيلولوجية نلفي قصوراً آخر للسياق، لأن طبيعة هذا المنوال تقتضي بالضرورة ألا يوضع السياق للحاضر فحسب، بل يوضع كذلك للغائب المفقود، فهو من ههنا يتجاوز الموقف ويتعداه.

فإذا أجرينا مقابلة بين مفهومي السياق والموقف يتبين لنا أن الموقف في الخطاب الشفوي هو الذي يتحكم في السياق، أما في المكتوب فإن السياق هو الذي يوجه الموقف ويتوخاه في الآن نفسه.

ب . السياق والتناص

لقد أمسى سائداً في عرف الدارسين أن ...ة نظر إشكالية العلامة، لم يعرف ...ه علاقة بين مجموعة نصوص، ...ي لا يستقيم له أمر إلا بتكملته

. انتقلت المقاربات اللسانية من البحث في الدلالة والجمل النصية المغلقة إلى البحث في المعاني السياقية والملفوظات والخطابات في فضائها الدلالي الواسع.

بالسياق الخارجي الذي لا يختزل في الموقف، ولكن لـه مجال أرحب في التناص، من حيث هو نقاط ارتكاز وعلاقات تقاطع بين حقول دلالية مختلفة.

أما إذا نظرنا للسياق من وجهة نظر إشكالية النص فإننا نجد النص يراقب السياق، فيتوزع إلى مناطق الموقف، وتتحدد العناصر المميزة للموقف بتحليل النص؛ لأن كل نص، بنوعه الأدبي، يظهر في حالة تطبيق، ويسمح النوع الأدبي بربط السياقات والكيفيات السيميائية بالتطبيق الجاري.

إذا أخذنا بعين الاعتبار أهمية مقاييس النوع الأدبي يتبدى لنا أن النص (CORPUS) نفسه لا يعدو أن يكون كلية للعبور، فيؤول كل نص ضمن مدونة قد تم تكوينها في أول إمكان لهذه النصوص التي تنتمي إلى النوع الأدبي نفسه، ومن ثمة فهي تقتضي التطبيقات نفسها.

لا يمكن لنا أن نفهم بيسر أي خطاب إلا في إطار تاريخ إنجاز عدة خطابات التي تكون الذاكرة المشتركة لجماعة القراء الافتراضيين، ومن هنا، يستحيل النص إلى حيز خصب للتعارف والألفة بين السياق والتناص(18).

يمكن لنا بعد هذه المقاربة المقتضبة لظاهرة هامة من ظواهر إنتاج الخطاب وتأويله أن نجمل ما استخلصناه فيما يلي:

1. لا يتحدد المعنى في التمثل الذهني المجرد، وفي الوصف المادي الصوري، بل يتحقق ذلك في إطار النص الذي هو النطاق الشامل الذي تتكاثر فيه المعاني وتتولد وتسلك سبلاً أخرى ما كان لها أن تتوارد فيها لولا شرعية النصوصية، ومن ثمة فإن التأويل، من حيث هو تفاعل القارئ مع المقروء، لا ينبغي له أن يقتصر على إيجاد التفسير الكافي للعلاقة بين العلامة ومرجعها الغائب الذي تنوب عنه، بل يجب أن يتجاوز ذلك ليضطلع بتفسير العلاقة بين العلامة والنص الذي وردت فيه، والمسوغ الذي يمكن أن يسترفد ههنا هو أن الإجراء التفسيري داخل النسق اللغوي، يقابله الإجراء التأويلي في الخطاب.

2. يعد السياق، من وجهة نظر الإشكالية النحوية ـ المنطقية، والبلاغية ـ الفيلولوجية عامل انسجام وتطابق لنظامي التفسير والتأويل (من حيث التجلي والغموض) وذلك باعتماد استعمالين اختياريين للسياق:

أ ـ من أجل تجلية الغموض الظرفي (بربطه بالموقف، أو بربطه بنص آخر).

ب ـ من أجل وضع إشكالية واضحة المعالم للصعوبات والعوائق العامة.

3ـ يسخر السياق للكشف والإيضاح أو جلوة الغامض وتذليل الصعوبات التي تفترض القارئ لكونه يقدم فهماً مسبقاً، فهو مهيأ لذلك بافتراض معارف معطاة عرفياً وتقليدياً ويستمد قيمته التفسيرية، سواء أكان ذلك من حيث اعتماده على هذا التقليد الذي يزود القارئ بالثقة في نقاط الارتكاز الخاصة بالمسار التأويلي، أم من حيث كونه عاملاً تكميلياً لهذا التقليد واستمراراً له، فعندما ينوب السياق عن التقليد أو العرف فهو يعيد تدوين النص ضمن الثقافة التي أنتجته. فإنكار السياق هو إنكار للعوامل الثقافية وأثرها في اكتمال الخطاب المنجز بخصائصه الثقافية والحضارية.

4. السياق في حقيقة أمره ليس علة لوجود المعلول، فالسياق شرط وليس بسبب، إذ لا يمكن له أن يكون سبباً للوجود الإمكاني ولا للوجود الضروري، كما أن الموقف لا يمكن له أن يكون محدداً تحديداً نهائياً، ثمة لأن نطاق التفاعلات التمثيلية هو الذي يحدد النطاق السيميائي، ومن ينبغي لنا التفكير في إيجاد

المسـوغ لتوسـيع المقاربـة السـيميائية لتشـمل السياقات غير السيميائية تقليدياً.

5. ما ينبغي أن نطمح إليه أيضاً هو انتقال التفكير حول السياق من وجهات النظر الفردية إلى نظريـة نقدية مؤسسـة بمرجعيـة فكريـة لهـا مفاهيمها واصطلاحاتها، ولها كذلك إجراءاتها التطبيقية.

6. يمكن لنا وصف العلاقة الداخلية للسياق بوصفها جانباً من مزاوجة بين الموضوع وحواليه.

هوامش:

(1). ينظر سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، ص 125 مكتبة لبنان، 1997.

(2)- Voir, Rastier François: Le problème épistémologique du contexte et le statut de l'interprétation dans les sciences du langage. Revue: Langages n♂ 129 mars 1998 Paris, p98.

(3)- Ibid, p98.

(4)- Ibid, p98.

(5)- Vandendorpe C: Contextes, comprehension et litterarité Paris 1991, p10.

(6)- Rastier François: Op. cit, p98.

(7). الدوغماتية: (Dogmatisme) اتجاه يذهب إلى إثبات قيمة العقل وقدرته على المعرفة، وإمكان الوصول إلى اليقين، وقد سارت هذه النزعة في فلسفة العقليين إبان القرنين السابع والثامن عشر، ونحا نحوها التجريبيون الذين أكدوا إمكان المعرفة عن طريق التجربة. (ينظر القاموس الفلسفي، مجمع اللغة العربية القاهرة 1983).

(8)- Rastier: Op. cit, p100.

(9)- Ibid, p101.

(10)- Ibid.

(11)- Piotrowski, D: Dynamiques et structures en langue, c. n. r. s Paris 1997.

(12)- Rastier François: Op. cit, p101.

(13)- Todorov, T: Recherches sémantique. Langages, a, Paris, p 19. Larousse.

(14)- Voir, Rastier, Op. cit, p104.

(15)- A. Martinet: Elément de linguistique générale p131.

(16)- Adam. J. M: Textes et types de texts Nathan Paris, 1992, p 14.

(17)- Auroux S: La philosophie du langage Paris puf 1996 p194.

(18)- Rastier François; Op. cit, p106.

. لا يمكن لنا أن نفهم بيسر أي خطاب إلا في إطار تاريخ إنجاز عدة خطابات تكون الذاكرة المشتركة لجماعة القراء الافتراضيين.

التجربة
الشعرية النسوية الأردنية
ملامح عامة

عبد الله رضوان- الأردن

أود أن أؤكد ابتداءً أنني لست ممن يؤمنون بالفصل بين أدب الرجل، وأدب المرأة، بل ولربما أرى في ذلك نوعاً من التميز الجنسوي، أو الموقف القَبْلي في الحكم على المُبْدَع الأدبي، ولكن هذا الفصل تقتضيه فقط ضرورات الدراسة لإمساك الملامح العامة للتجربة الشعرية النسوية في الأردن، والتي تبدو ومنذ البداية أنها تمثل رافداً قد بدأ يأخذ حضوره في التجربة الشعرية النسوية العربية، وبخاصة في إنتاج كل من: سلوى سعيد، زليخة أبو ريشة، نبيلة الخطيب، مع الاحترام الكبير لمجمل التجارب الأخرى المتباينة في دورها، وفي أهميتها الشعرية.

وإذا حاولنا إمساك الملامح العامة لهذه التجربة فإننا نلاحظ ما يلي:

*** أولاً:**

سيطرة قصيدة الخطاب على مجمل التجربة،

فالقصائد النسوية في الأردن مسكونة بهجس خطابها على حساب بنائها في الغالب، إنها تتمركز على مقولة ماذا أقول بدلاً من مقولة كيف أقول، لذا فإن المباشرة، بل والتقريرية في أحيان كثيرة، تمثل النمط الغالب في التجربة، مع مراعاة الفروق الفردية هنا وهناك، وبروز سيطرة هجس الخطاب الوطني على معظم التجربة:

" كل الحساسين الرائعة/ في شغاف قلوبنا تخفق
ترسل نفحات البدء/ تعزف صرخاتها البكر
سلاماً أيها الوطن/ سلاماً أيها الوطن

(رفعة يونس/ من هواجس الزمن الصعب)

وكذلك:

"ليرى العدو أنه لا يستطيع أن يهزم شعباً/
عندما لا نرى إلا شهيداً يودّع شهيداً/
وعندما يُبنى معتقل بجانب معتقل/
وعندما يُصبح جيشه استنفار/ في الليل والنهار/ عندها تُصبح الهراوة غير مجدية/

لا تُكسر... لا تكسر/ إلا وهي.

(أمينة العدوان/ الهراوة)

وكذلك:

"وقْعُ الدمع في المنفى/ وطعم العيد

للرحلة الأولى/ أذان الأرض/ هيا للقتال فلا يَفلُّ حديدهم/

إلا الحديد"

(سلوى السعيد/ مهرة الشمس)

بل إن "شهلا الكيالي" مثلاً، تعود إلى الصياغات الرومانسية الحزينة التي سطرتها التجربة الشعرية الفلسطينية في منتصف القرن لتصوغ رؤيتها للوطن وعلاقتها معه ضمن حكاية شبه تقريرية تقول الواقع بدل أن تصنعه:

"بيوت العزّ في يافا/ أما زالت نوافذها/ تناجي الموج أغنية/

فيهدل صوتها يحكي/ عن السمار والشط/.....

خذوني نظرة حيرى/ تجول أزقة الحارة/ خذوني طفلة تشدو

بشبّابة/ وقيثارة

(شهلا الكيالي، معزوفات للوجوه الصغيرة)

ومع أن "مي صايغ" تحاول أن تعيد صياغة موقفها/ وعيها تجاه وطنها بلغة شعرية في مواقع كثيرة، ولكن ضغط الموقف السياسي عليها، وإصرارها على تحديد موقف واضح داخل قصيدتها، يرفض مجمل السائد واقعياً، قد أوقعها أيضاً في صياغة مباشرة لقول الخطاب/ الموقف على حساب كيف أقول بدلاً من ماذا أقول:

"وعما قليل يجف الكلام/ وتيبس في قلبنا الذكريات/ لننسى بأن "اتفاق السلام"/ الوداع الأخير لتاريخنا/ نجمة نجمة/ في مدار العصور/ وننسى بأنّا نغادر فردوسنا/ منزلاً منزلاً..."

(مي صايغ، للنشيد الطويل)

أما "عطاف جانم" فإنها تحاول جاهدة أن تخرج من جوهر شعر المناسبات التقليدي، فتستلهم جوهر مناسبة ما لتقول خلالها فكرتها الرئيسة حول تمرد الفنان/ الشاعر، وثورته ضد القهر، مع إبراز خصوصية المرأة/ الوطن . باعتبارهما قضية متلاحمة معاً، فإنها . وقد سيطر عليها هجس إيصال الفكرة وليس بناء القصيدة . تقول خطابها المباشر بصياغة بسيطة تُضمّن مناسبة إعدام الشاعر الإفريقي المناضل "مولويز" على يد سلطات التمييز العنصري في جنوب إفريقيا: .

"كيف تفرين من دبق الموت/ تنتفضين بوجه العفاء!!

أأرواح "مولويز" هل نبأتكِ/ بأن الطريق لحيفا

طريق لسيدة الأمنيات/ طريق لسيدة شامخة"

(عطاف جانم، تظلين سيدة الأمنيات)

وبالطبع فلا اعتراض على مثل هذا الخطاب، بل على العكس، فإن الموقف التقدمي في الفن هو جوهره وإيقاعه الرئيس، ولكن الاعتراض ينصب على طبيعة الصياغة الشعرية، على الأنساق اللغوية المستخدمة أو السائدة، على كيفية توظيف المفردة اللغوية، وهي بطبعها شبه حيادية، وإنما تأخذ خصوصيتها في نسقها اللغوي الذي يجري بناءه شعرياً، فالشاعر والشاعرة إنما هما لاعبا كلمات، صُنْعَتُهُما اللعب الاحترافي بالمفردات لكي يتحقق الحضور الشعري عبر الإزاحات اللغوية، الاستعارة، الصورة كأدوات رئيسة لتحقيق بناء شعري يقول خطابه، هذا

. ينص... الاعتراض ع... طبيعة الصيا... الشعرية، ع... كيفية توظ... المفردة اللغو... وهي بطبعها ش... حيادية وإنما تأ... خصوصيتها... نسقها اللغ... الذي يجري ب... شعرياً.

صحيح في العموم، ولكن الأصح أن يقوله شعراً متميزاً يمتلك بنية فنية قادرة على حمل خطابها، بدل أن تتكئ القصيدة على الخطاب نفسه فيتراجع الشعر، ويتقدم الخطاب: الإيدولوجيا. لنراقب بعض هذه الأنساق ونرى إلى تراجع الشعري فيها، لدى عدد من شاعراتنا:

* شهلا الكيالي: .

. اسألوا المزراب عنّي.
. أدخل الدار أنادي جدتي
. قولوا عني حدثوا
ما تريدون فإني..
. فأنا جدّ معاناة لأني
. إنها بنت البلد
. إنها أصل الجيد
إنها أم الولد

(شهلا الكيالي، معزوفات للوجوه الصغيرة)

* رفعة يونس: .

. يا نوح.. يا سيد البحار
يا مالك الشطآن
يا قاهر الموت.. تهيأ

(رفعة يونس، نوح والطوفان والصمت)

* أمينة العدوان: .

. ناراً أحترق
ودخان أتكاثف
أخنق العدو
وسعاله الآن، أسمع

(أمينة العدوان، عبير الوحيدي)

مع ضرورة ملاحظة أن "أمينة العدوان" تبني مقطعها الشعري عبر تجاور مقصود للقطات، لصور واقعية، تحاول عبرها أو من خلالها خلق حالة مفارقة تعمّق الإحساس بالمقاومة ورفض السائد.

كما أن الكثير من الأنساق اللغوية المستخدمة لدى شاعراتنا تعاني من كثرة النعوت أو توالي الصفات دون مبرر فني لذلك، ولعل أكثر بروز لهذه الظاهرة إنما يتمثل في قصائد الشاعرة "مريم الصيفي"، فإذا راقبنا بعض هذه الاستخدامات فإننا سنجد التالي مثالاً:

ـ تنتظر الفارس يعبر كل متاهات الدجل الموبوء
ـ يربدُّ الوجه الآفل خلف ضباب القاع الأدنى
. تحفل بالأوزار المتراكمة الأخرى
. والزويعة الهوجاء تراوح
. تعوي في داخله حمّى الليل المسدل
. في عمق رمال الخوف الدافق
. جدران المرصوف الممتد

(مريم الصيفي، رؤى)

إن مجمل هذه الصفات لا تجيء ضرورة بنائية داخل الجملة الشعرية، وإنما مجرد إضافة يمكن التخلي عنها بسهولة دون أن يتأثر المبنى أو المعنى، إن وجود الصفات بهذه الكثافة غير المبررة يقلل من حرارة التواصل مع المتلقي، ويبقى النص في الغالب خارج مفهوم الصدق الفني، بالتالي يعيق إمكانية تحقق اتصال إيجابي بين النص ومستقبله.

* **ثانياً:**

استخدام الرمز:

تهتم شاعراتنا باستخدام الرموز داخل القصيدة، وهي في الغالب رموز تاريخية عربية يجري توظيفها داخل القصيدة ضمن الصيغ التالية:

. رمز تاريخي يجري اعتماده مرجعية لمجمل العمل، ليصير عنوان القصيدة نفسه كما هو في قصيدة "سلوى السعيد" "زرقاء اليمامة"، التي برز فيها: خصوصية استخدام الرمز عن طريق إحداث تماهٍ موفّق ومتقن ما بين الشاعرة/ الرائية من جهة وبين زرقاء اليمامة القادرة على قراءة الأفق البعيد، مع إبقاء الواقعة التاريخية "لزرقاء" دون تبديل أو تغيير في الدلالة: .

"يأتون هذي خيلهم/ في عين "زرقاء اليمامة/ والرؤى تتوقد

لا ظل إلا ظلهم/ شجر يعرّش في الحدائق/ غيمة نبضت على الصحراء

أغنية وماء"

(سلوى السعيد، الرؤى في عين زرقاء اليمامة)

ـ عدم الاكتفاء بتوظيف عدة رموز تاريخية داخل نفس القصيدة لتأكيد فعل التمرد ورفض السائد، وإنما العمل على إدخال رموز معاصرة جديدة تعمّق خط التمرد والرفض كما هو الحال في قصيدة "طيور الرجاء" لعطاف جانم، والتي نلتقي فيها بتوظيف معرفي موفق لخصوصية امرئ القيس ولوصايا معاذ بن جبل، مع انتقال لإبراز دلالة الموقف الروائي الذي جاء به غسان كنفاني في رائعته "رجال في الشمس" حينما صرخ أحد أبطاله: لماذا لم يطرقوا جدران الحزن، بهدف التأكيد على ضرورة التمرد والرفض:

"وأنا من يومها، يقضمني الخزّان يا غسان

والأيام تنساب انسراباً

وآهٍ كم دقّت يدي جُدُرا/ وكم عابثت بابا"

(عطاف جانم، طيور الرجاء)

ـ توظيف رمز شعري تاريخي، في محاولة لاستعادة الحالة من جديد، كما في قصيدة "طقوس" لشهلا الكيالي والتي أعادت فيها إنتاج قصة "ورد وديك الجن" وإن يكن التوظيف هنا جاء غير محدد الدلالة، فالعلاقات غائمة لا تمتلك إضافة نوعية أو بعداً جديداً معاصراً لخصوصية "ورد" وما تقوله حكايتها المأساوية مع ديك الجن؛ .

"وجديلة حب تحكي قصة ديك الجن وورد

شراع فوق جنون البحر/ تفتش ورد عن مرساة

تراودها حيتان الوهم/ تحاول نزع الخطوات الموشومة/

فوق رمال الشعر"

(شهلا الكيالي، طقوس)

فمع أن الشاعرة قد حاولت إعادة تمثل شخصية ورد عبر إيحاءات بحدوث تماهي الحالتين معاً للمرأة . المعاصرة وورد .، ولكن بناء القصيدة المباشر عبر أنساقها اللغوية البسيطة التي اعتمدت صيغة إبراز الخطاب التاريخي لورد وديك الجن، قد قصّر في إعطاء دلالات جديدة محددة أو معاصرة للرمز.

ـ **التوظيف الرمزي الأسطوري** ـ الديني معاً لتأكيد مقولة سياسية كما في قصيدة "مي صايغ" "للنشيد الطويل" و"نحن وهم.. وغزة"، عن طريق استحضار التاريخ بهدف الاحتماء بالماضي للدفاع بفعالية عن المستقبل، أي أن الذات المعاصرة، وبعد فقدان الأمل في الواقع

. إن و
الصفات
الكثافة
المبرزة يقلل
حرارة التواصل
المتلقي، و
النص في ال
خارج مـ
الصدق الفني

الموضوعي، الحاضر، فإنها تلجأ إلى ذكرياتها، علاقتها التي ترسّخت تاريخياً للدفاع عن مستقبلها عبر صيغتين:

ــ الماضـي البعيـد، الأسـطوري ممـثلاً بخصوصية كنعان باعتباره صاحب الحق المطلق في فلسطين.

ـ الماضـي القريـب ممـثلاً بتـاريخ العائلـة، تـاريخ الـذات/ الشـاعرة فـي علاقتهـا مـع والـديها وعبـر انـدغام وتنـاول العلاقتـين، يـأتي تأكيـد خصوصية الخطاب السياسي بأن فلسطين ستظل لأبنائها المستمرين فيها ومعها من عهد كنعان:

"اهـرّب صـورة "موسـى" أبـي عـن جـدار اللون"

فما خدش الوقت لون الجسارة في بؤبؤ العين

... ولا تتذكر إنشاد أمي "هند" لتشعل وجه النهار

ويصعد لحن النشيد دفيئاً إلى الله....

.... نادى الإله بأسمائنا في ظلال النخيل

ونـادى بكنعـان سـيد ماسـوف يـأتي مـن الجهر جيلاً فجيل"

(مي صايغ، للنشيد الطويل، نحن وهم وغزة)

ـ استخدام الإشارات الرمزيـة داخـل مجمـل بنيـة القصيدة، لتكون مجرد جزء بسيط فـي بنـاء القصيدة المعقد، إذ تجـيء هذه الإشارات كواحدة من الإحالات المرجعية المعقدة والمتشابكة داخل النص، بمعنى أن وجود مثل هذه الإشارة/ الرمز لا يـأتي مسـتهدفاً بذاتـه باعتبـاره مركـزاً أو بـؤرة للخطاب، أو للبنيـة، إنمـا يجـيء جزءاً بسيطاً من عدد لا حصـر لـه من الإحـالات لمجمل دلالات الـنص، ولعـل أفضـل تجلّ لمثـل هـذا الاسـتخدام الـذي يتخطـى بطريقتـه الجزئيـة هذه فـي استخدام الرموز إشكالية سيطرة اسم الرمز ودلالته الموروثة على مجمل العمل، ليصير مجرد ركن صغير من مجمـل الأركـان التـي يقـوم عليهـا الـنص المكـتظ بدلالاتـه وإحالاتـه المرجعيـة، أقول إن أفضل تجلّ لمثل ذلك هو ما ورد في قصيدة "زليخة أبو ريشة" "بـاب/ أين الفتـى والنـون" فقد جرى فيها توظيف نوعين من الرمز:

ــ أسـطوري يتعلـق بخصوصـية المـرأة باعتبارهـا إلهـة ترمـز للخصـب، والحـب، والحـرب معـاً، وذلـك فـي توظيـف شخصـيتي أفروديـت وعشـتار، آلهتـي الحـب والخصـب. وذلـك حـين تقول:

"وعـد بكائهـا فـي ليلـة الآحـاد/ صـوت أفروديت نامت فوق أكتاف الألى

حملوا إليها وجه مسفوحين في موجٍ ولؤلؤ صوتها"

وكذلك:

"أيـن الفتـى نهـر التبتـل عشـتروت العـري، وصف ملامح الأعضاء

في نون الهواء"

. الثاني عشري، يحيلنا النص من خلاله إلى تجـربتين مفـارقتين، الأولـى ماديـة مغرقـة فـي حسـيتها ممثلـة بخمريـات أبـي نـواس، والثانيـة صوفية مغرقة في حدوسها وابتعادها عن المادة ممثلة في "طواسين الحلاج" وذلك حين تقول:

"أيـن الفتـى يغلـي علـى نـار الحقيقـة فـي طواسين الحقيقة والقراطيس التي سمّيت

أسمائي بها وشلحت في ورقي سماءً ماج من حلاّجها ما ماج في إبريق خمر

أبي نواس الساكب الشهوات من شفة"

ولربمـا يكـون هـذا الـنمط مـن الاسـتخدام الرمـزي للأسـماء ذات الإحـالات الأسـطورية أو

التاريخية أو الأقدر على الخروج من مأزق سيطرة الدلالة التاريخية التي يملكها الرمز على مجمل العمل.

. استخدام الرمز أو الرموز الدينية وبخاصة الإسلامية منها عبر توظيف لعدد من الرموز أو الأسماء أو للإشارات الدالة التي وردت في القرآن الكريم، وهذا ما امتازت به أساساً الشاعرة "نبيلة الخطيب" التي لجأت إلى توظيف الرمز الديني في العديد من قصائدها بشكل يعمّق الدلالة التقليدية أو الموروثة للرمز حيناً، ويعيد التوظيف بشكل جديد يُغاير الدلالة الموروثة حيناً آخر:

"هزي إليك بجذع نخلة/.. وهززت أشجار النخيل جميعها

كم ألف مرّة/ لكنها ضنّت عليّ/ وما رمت لي/ شق تمره"

(نبيلة الخطيب، ميلاد موت)

وفي موقع آخر ظل الاستخدام كما ورد في صيغته الدينية مع الرجاء بإعادة تحقق الماضي من جديد:

"يا رب إسماعيل/ هبه العمر/ يبني كعبة/ في كل قلبْ

فجّر على قدميه زمزم/ علّه يسقي/ جفاف الروح"

(نبيلة الخطيب، ميلاد موت)

وعموماً فإن السائد الأعم في استخدام نبيلة للموروث الديني إنما يتمثل في إعادة توظيفه في الحفاظ على دلالته الموروثة:

"حطيه في التابوت/ وألقه في اليم/ يحنو فيه عدوه فرعون/ ولتنجبي هارون

كي يشتد أزر أخيه/ إن خارت عجول السامري يمده بالعون"

(نبيلة الخطيب، ميلاد موت)

والإشارة هنا واضحة إلى قصة سيدنا موسى وهارون وصراعهما مع السامري، ولكن مثل هذا الاستخدام يؤكد طرح السؤال: ما فائدة إعادة استخدام الموروث الديني بحيث يأتي الاستخدام أقرب إلى شرح القصة أو الواقعة الدينية بشكل موزون؟؟ وهل يعمق هذا الاستخدام خصوصية النص الشعري؟

ثالثاً: بروز

ظاهرة ما يسمى بقصيدة النثر،

باعتبارها شكلاً تعبيرياً بدا واضحاً في نتاج ثلاث من شاعراتنا هنّ: أمينة العدوان، ومنى السعودي، ورفعة يونس، ولعل من اللافت للنظر أن التجارب الثلاث لكل واحدة منهن جاءت مختلفة كلياً عن بعضها البعض مما يتطلب وقفة قصيرة عند كل واحدة منها:

. أمينة العدوان: ويمكن لدارس كتابات أمينة النثرية أن يُشير إلى الملاحظات التاليات:

1ـ إن ما تكتبه أمينة تحت مسمّى قصيدة نثرية هي قصيدة خطاب في الغالب، تذكرنا بالقصائد ذات النبرة السياسية المباشرة والعالية، بفارق أننا نتعامل هنا مع كتابة نثرية وليس قصائد موزونة. فالخطاب هو الذي يحتل البؤرة، حيث يظل التركيز على ماذا نقول وليس كيف نقول.

"العلم الفلسطيني على رؤوس المنازل

جندي العدو يطوف بجرافة

إنه يقتلع الجذور

والسكان يزرعونها"

(أمينة العدوان، العلم الفلسطيني)

2ـ تعتمد الكاتبة أسلوب التقاط المشهد أو المشاهد الجزئية، عبر تصوير مباشر في الغالب

. التتابع
الإيقاع عبر ت
القوافي،
والاستخدام
المتوالي للج
الفعلية، تع
حركية وتتابعاً
المشهد يح
غنائية بتنا نف
لها في الكثير
الكتابة الشع
الحالية.

لحدث أو لحالة، أو لحركة مشهدية تجري واقعياً، وهنا تبرز مهارة الكاتبة في اختيار وتوزيع المشاهد الجزئية داخل العمل.

3ـ إن نمط قصيدة أمينة العدوان يُعارض المفهوم المتعارف عليه لقصيدة النثر، فالأصل في قصيدة النثر اعتماد: الإيقاع الداخلي بدل الخارجي، طول القصيدة لتستطيع التقاط وتصوير وبناء ما تريد قوله، اعتماد مبدأ الإزاحة في اللغة للوصول إلى نسق لغوي شعري يحقق شعرية البناء وصولاً إلى القصيدة. ولكن القصيدة عند أمينة تجيء مختلفة فهي عبارة عن إشراقة، فكرة، لقطة سريعة تبتعد في الغالب عن تحقيق مبدأ الإزاحة في اللغة، وتضحي كثيراً بالإيقاع إلى درجة النسيان، وهي قصيرة جداً بحيث أنها أقرب إلى مشهد حدثي مختصر:

"ناراً أحترق
ودخاناً أتكاثف
أختنق العدو
وسعاله الآن أسمع"

(أمينة العدوان، عبير الوحيدي)

. منى السعودي:

* وقصائدها تعتمد طرح أفكار مجردة، تجري صياغتها بلغة شعرية تعتمد الصورة الجزئية التي تتكامل معاً، لتشكل مع نهاية القصيدة صورة كلية هي القصيدة ذاتها، بحيث تصبح الفكرة الرئيسية في القصيدة هي عنوان القصيدة في الغالب، هذا ما نلمسه في قصائد: محيط الحلم، نشيد.

* كما أن المفردات المتعلقة بفن النحت هي المفردات السائدة في قصائد "منى السعودي" ولهذا بالطبع علاقته بطبيعة تخصص "منى" في فن النحت، ويمكن في هذا المجال الإشارة إلى المفردات التالية المكررة: "حجارة، أنقش، ألمسها، أصقلها، طرق، التجسيد". ولكن هذا لا يعني بالطبع عدم وجود كتابات ذات شعرية خاصة متميزة من ذلك مثلاً:

"يا ليل الحكمة/ يا ليل الصمت والنبوءات/ يا ليل القمر
قبة سماء واحدة لكل الأرض/ قبة سماء واحدة للفرح والشقاء/
قبة سماء واحدة للذكرى والنسيان../
يا سحر هذه الليلة المضيئة/ احمليني على أجنحتك أيتها الأشجار
لأقرأ الفرح على دفتر الأرض/ وأملأ الزمن بما يكفي لإنضاج الحلم
ولا تكسرني الوحدة/ ولا يغطيني صدأ"

(منى السعودي، صلاة)

الملمح الثالث الذي تبرز عند دراسة قصائد منى السعودي إنما يتمثل في بروز عناصر الطبيعة في رسم الصورة ببعديها الجزئي والكلي، ولعل هذا أيضاً راجع لخصوصية تعاملها مع الحجر.

"لك ثبوت الحجر/ وموسيقى الريح/ وجريان الماء
تأخذ بين يديك بعضاً من شيء وصنع التكوين
تُدخل الضوء في الحجر/ تمزج الحلم بالأرض/ تحول الشجر إلى نشيد
تصحو كل صباح وكأنك تولد كل يوم/ لتعشق الأرض وما عليها"

(منى السعودي/ نشيد)

. رفعة يونس: ويمكن في كتابتها النثرية أن نلمح الملاحظات التاليات:

* الإكثار من اعتماد تقنية السؤال/ الإجابة

باعتبارها أساساً في بنية القصيدة، وهي بهذا تتشابه مع عدد من شاعراتنا، وأخص بالذكر في موضوع استخدام هذه التقنية بناءً كل من: مريم الصيفي . في قصيدة "رؤى" مثلاً وكذلك قصيدة "الرحلة الحلم" .، وزليخة أبو ريشة وبخاصة في قصيدة "باب: أين الفتى والنون" وكذلك قصيدة "سمك غارق في الأرخبيل".

إن استخدام صيغة السؤال، يساعد الشاعرة/ الشاعر على إمكانية التواصل، وطرح الخطاب، تواصل القصيدة لتكتمل، وبالتالي توصيل المراد:

"من أين جئنا؟/ وهذا القتام يمخر في الأعماق/ يعبر بوابة الصدر

يهدأ في الرؤيا/ يعشعش في الخبايا.. طويلاً.. طويلاً"

(رفعة يونس، من هواجس الزمن الصعب)

* البساطة في اللغة، وفي تكوين النسق اللغوي الشعري، مع التركيز كذلك على الخطاب باعتباره هدفاً رئيساً .، وبخاصة الخطاب المتعلق بضرورة التمسك بالأرض . دلالة الوطن، مع بروز خطاب مواز ممثلاً في سؤال الحياة، سؤال الكينونة في تجلياتها. لكن مشكلة كتابات رفعة يونس أنها أقرب إلى الأفكار العامة حول قضية معينة تقوم بصياغتها بلغة إنشائية تقول حالة الشاعرة في لحظة البوح، لكنها لا تنجح في تحقيق مفهوم القصيدة الشعرية. صحيح أن كتابتها تحوي شعرية العلاقات والبوح، ولكنها لا تكوّن قصيدة. إنها كتابة أقرب إلى الخاطرة النثرية التي تعتمد لغة شعرية منها إلى مفهوم القصيدة: .

"كان العام الأخير/ وكنا نغرق في اشتعالات المساء/ ضجيج يكبر

وصمت في الخارج يكبر/ وصمت في الداخل يكبر/ وتجيء.. يجيء وجهك من عيون المطر/ عطراً.. أملاً جميلاً أخضر"

(رفعة يونس، نوح والطوفان والصمت)

رابعاً: غنائية شفافة رقيقة لدى كل من سلوى السعيد، ونبيلة الخطيب،

بحيث تشكل هذه الغنائية . عبر الالتزام بقافية تتعدد حيناً، وتأخذ شكلها التقليدي أحياناً . صفة رئيسة في قصائد هاتين الشاعرتين، لنصغ معاً إلى هذه الغنائية لدى سلوى السعيد حين تقول:

"ماذا تقول الدار لابنتها/ إذا اشتعلت ضفائرها/ وأسقطت البراعم والثمر

في عرق دالية/ على قمم الخليل تركتها/ في الريح تبكي/ والحمام يُعَتِّبُ

هل يصدق الطير الصدوق/ أم الحمام يكذِّبُ/ يأتون لا يأتون/

حان الموعد/ صوت على نبضي يدق/ وزائر ينهد قربي/ والهوى ما بيننا يتقلب"

(سلوى السعيد، الرؤى في عين زرقاء اليمامة)

هذا التتابع في الإيقاع عبر تعدد القوافي، وهذا الاستخدام المتوالي للجمل الفعلية تعطي حركية وتتابعاً في المشهد يحقق غنائية عالية بتنا نفتقد لها في الكثير من الكتابة الشعرية الحالية.

فإذا انتقلنا إلى نبيلة الخطيب فإننا نجد حرصاً واضحاً على ضبط الإيقاع الخارجي ممثلاً بالوزن الشعري مع الاهتمام الجزئي كذلك بالقافية، حتى في القصائد التي تلتزم نظام التفعيلة وليس وحدة البيت الشعري، ولعل قصيدة "عندما يبكي الأصيل" إنما تمثل الحالة الأرقى في متابعة الغنائية في قصائد نبيلة، حيث اعتمدت في

قصيدتها هذه قوافي متعددة، تترك القافية لمقطع أو اثنين معتمدة قافية جديدة ثم تعود من جديد إلى قافية الهاء المفتوحة التي شكلت العمود الرئيسي لإيقاع القصيدة في نهاية مقاطعها المتعددة.

"ركعت بحضرته../ فقام يضمّها شوقاً/ ويغمر وجهه بردائها

متضرعاً أن لا تغيبي/ غمرته بالنور الخجول/ وأطلقت تنهيدة/

أدمت فؤاد البحر/ واحتدام القضاء بلفحها

غضّت على جمر توقّد في الحشا/ وتكسّرت ألحاظها"

(نبيلة الخطيب، عندما يبكي الأصيل)

والحقيقة أن قصيدة "عندما يبكي الأصيل" تعتبر من القصائد الإشكالية في دلالاتها، إذ يمكن التعامل معها ضمن مستويين أو قراءتين:

الأولى: قراءة بسيطة، مباشرة، تأخذ المعنى المباشر، وتذكّر عندها القصيدة بالشعراء الرومانسيين في تعاملهم مع الطبيعة، وعندها تبرز مهارة الشاعرة في تصوير لحظة غياب الشمس في البحر، مع التركيز على طبيعة العلاقة القائمة بين الشمس/ الحرارة، وبين البحر/ الماء، باعتبار أن سر الحياة متعلق بسرّ هذه العلاقة.

وهنا تبرز جمالية التصوير الشعري لبُعديْ: الصورة التشكيلية الجمالية ذات الحضور الخارجي، الحسي أو المادي، ثم الصورة الدلالية المتمثلة في إبراز طبيعة العلاقة بين الشمس والبحر وتمثلها في القصيدة . وفي الحياة معاً، باعتبارها علاقة عشقية معطاءة ومتجددة معاً، تعطي سرّ الحياة.

الثانية: قراءة عميقة نسبياً، بل الأدق القول أنها قراءة مركبة، إذ أن تماهياً متخيلاً يمكن إدراكه، والاستدلال عليه داخل النص ضمن تحقق مقولة "المعادل الموضوعي" الذي يمكن إدراك أو إمساك علاقاته التقابلية على الترتيب التالي:

الشمس ـ البحر مقابل البحر ـ الذكر أو الرجل

الشمس ـ الأنثى

لتصير العلاقة: الشمس/ الأنثى أو المرأة ـ البحر/ الذكر أو الرجل

لنصل إلى: المرأة ـ الرجل.

وكأننا يمكن حسب الاستقراء الأرسطي السابق أن نصل إلى أن قصيدة "عندما يبكي الأصيل" وإذ تطرح مقدمتيها الصغرى والكبرى في العلاقة بين الشمس والبحر، الشمس/ المرأة، البحر/ الذكر، فإنما تقول ذلك لتصل إلى نتيجتها القياسية وهي أن العلاقة بين الشمس والبحر هي تماماً مشابهة لدرجة التطابق بين المرأة/ الرجل، ذلك أن القصيدة تماهياً بين الشمس/ المرأة وبالعكس، وبين البحر/ الرجل، فالبحر رجل وبالعكس.

ومما يعزز هذه القراءة وجود عناصر ثاوية داخل القصيدة تؤكد إمكانية هذا الفهم وبخاصة لوجود الراوي، راوي المشهد أو الحدث أو راوي السيناريو الذي يصف المشهد، الذي يبرز منذ

مطلع القصيدة:

"مالت ذوائبها/ تقبل جبهة البحر المضرج بالأصيل

لمّت.. وخلّت.. بعض أطراف الخمار، تأهباً.. إذ دق ناقوس الأفول"

وكذلك وجود أنا الشاعرة . الراوية المستقلة عن شخصيتي البحر والشمس المتحاورتين داخل القصيدة، وذلك حين تقول:

"وأنا كمن.. بين الكرى والصحو.. لست أعي سوى..

أني.. تملكني البكاء"

وهنا نقف قليلاً عند ألْ التعريف التي دخلت على بكاء، علماً بأن الأصل أن تأتي بكاء هنا نكرة، وعندها يصبح أيسر إيقاعاً ونطقاً معاً، لكن التعريف مقصود لأنه يحيل إلى حالة التماهي: بكاء المرأة/ الأنا، مع بكاء الشمس عند الغروب.

وإذا كانت قصيدة "عندما يبكي الأصيل" تثير هذه القراءة الإشكالية، فإن قصيدة غنائية أخرى أكثر تميزاً للشاعرة زليخة أبو ريشة تثير بدورها قراءة بل قراءات تأويلية متعددة وهي قصيدة "باب الفتى والنون" والتي تعتبر من القصائد المتميزة، بل وتعطي ملمحاً واضحاً على تطور القصيدة الغنائية في الأردن، مما يستتبع بالضرورة وقفة مطولة نسبياً معها.

"باب الفتى والنون"

أما لماذا غنائية: فلأنها تقول بوح الذات، ولاعتمادها تقنية توجيه السؤال المتكرر: أين الفتى؟ ثم السماح بالانثيال الحر للفكرة التي تجيء شكلاً باعتباره جواباً لسؤال، ولكنها تجيء واقعاً، طرحاً متوالياً لهجس الذات/ الأنا، وبوحها تجاه ذاتها أساساً، وإن بدا الخطاب خارجياً وكأنه تجاه الآخر.

ثم لأنها، وخارج بوح الذات، تخلو من وجود شخصيات وأحداث تتصاعد، وبخاصة وأن طول القصيدة لا يعوّل عليه كثيراً في تحديد جنسها داخل أنواع الشعر الثلاثة: الملحمي، والدرامي، والغنائي. ذلك أن طول القصيدة هنا جاء مبرراً فنياً لاعتمادها بنية السؤال/ الإجابة، فكل مقطع شعري فيها، على تعدد مقاطعها، يبدأ بالسؤال أين؟ ثم تنثال تداعيات الأفكار/ الصور، عبر عبارات طازجة الاستخدام . إذ جاز القول . غير مكررة في الاستخدام الشعري العام، ولا في تجربة زليخة ذاتها، مما أبقى الوهج الشعري قائماً، وساعد بالتالي على تشكيل أنساق لغوية شعرية جديدة، لنقرأ معاً:

"أين الفتى يمتاح من بئر المسرّات... طين أهوائي.. نخل العشق

لسعة ملحهِ في الروح، رمل محبتي... عصف أسئلتي...."

ومن مقطع آخر نقرأ:

"أين الذي وشم الحقائق...."

ثم *"أين الفتى مَرَحُ المروج... خوف السُّكَرِ..."*

هذه الإزاحات اللغوية العالية الاستخدام، قد ميزت لغة هذه القصيدة وأعطتها خصوصيتها.

فإذا عدنا للتعرف على طبيعة بناء الجمل الشعرية فيها، فإننا سنلاحظ ما يلي: .

المقطع الأول يبدأ بالصيغة الاستفسارية المضمّنة معنى الاستنكار أي الاستخدام نمط الاستفهام الاستنكاري، ولأن الحال هيولية غير محددة فقد برزت الصيغة الابتدائية باستخدام "حتى"، التي جاءت مسيطرة على بناء النسق اللغوي:

"حتى الزرافي يحتار في بياضه، حتى الندى يقول أين مرآتي...

– التـ
الشعرية النس
في الأردن
رافداً قد بدأ
حضوره
التجربة الشـ
النسوية العربي

وحتى الرغوة التي يتركها الإبريق في كأس الجعه".

أمّا وقد بدأت الحالة تتحدد لدى الشاعرة، فإن انتقالاً إلى العموميات شبه المحددة قد بدأ يُسيطر على الجملة ممثلاً باستخدام الجملة الاسمية:

"غرفة النجوى وضيق ساعة الكلام... فتحة الإزميل في الرخام

ضحكة الماورد فهقة الغمام".

لنصل إلى المقطع الثالث حيث الدخول في حركية الحالة/ الموقف باستخدام الجملة الفعلية التي تعتمد الفعل المضارع، وكأن الفعل يحدث الآن:

".. يخوض في غبار الطلع يفيض من رئاتنا

ويشتهي من مرمر النساء غبرة الحديث

يستدل نحو الباب".

وتستقر الحالة المعرفية نسبياً عبر الجمل الفعلية التي تعتمد المضارع لقول الحالة المشخّصة جواباً:

".. ينط من أهوائه

يملأ النجوى فضاءً

يُشبك الأعضاء بالبهاء.."

ثم تبدأ دورة أخرى عبر مقطعية جديدة تتنقل من أشباه الجمل إلى الجمل الاسمية إلى الفعلية بتداخلها بين المضارع والماضي، وإن كانت الدورة البنائية قد بدأت تتداخل، وذلك بسبب تحدّد أو تعيّن تشخيص الحالة لدى الشاعرة والمتلقي معاً، مما لا يستوجب إطاراً محدداً وثابتاً في الطرح. مع بقاء صيغة السؤال الذي ليس له جواب محدد، يسيطر على مجمل المشهد باعتباره المرتكز الذي تؤول إليه القصيدة، حتى لا تقع في الإطالة غير المبررة، التي وقعت فيها قصيدة "عصافير 95 تطير في كل اتجاه" لنفس الشاعرة والتي فقدت فيها العلاقة المبررة بين انثيالات النص وانهياراته الحرة عبر حالات الشاعرة . الأنا . الإنسانية، وبين أسماء الأماكن التي جاءت مجرد فواصل، أو مرتكزات مكانية جاءت بها الشاعرة لتوقف من رتابة الاستطالة. فجاء المكان فيها مجرد حضور تزييني يوشّي القصيدة، لكنه لا يملك حضوراً أو خصوصية فنية، مع ملاحظة أن المقطع الأول من قصيدة "عصافير 95" والموسوم بعنوان "القدس"، يكاد يخلو من الشعر، إذ جاء أقرب إلى تداعيات نثرية مجردة لوصف حالة موهومة حول القدس، هي أقرب إلى الخاطرة، الفكرة منها إلى القصيدة.

فإذا عدنا إلى قصيدة "أين الفتى"، فإننا نقف أمام ملاحظتين هامتين:

الأولى: أن السؤال الذي بقي متعلقاً بإلحاح بـ: أين الفتى لم يجد جواباً موضوعياً، فالإجابة كانت تجيء غالباً على لسان الأنثى، ليصير الفتى عملياً هو الأنثى في توهجها وحضورها، باعتبارها أم الخلق وصانعته وحامله وزره وخصوصيته، أما الفتى فلا وجود حقيقياً له، إنه مجرد وهم لا أكثر، فالمرأة تستغني بحضورها الطاغي عنه، وتحيله إلى مجرد مخيّلة أو هجس بعيداً عن الوجود الواقعي. أما إن تمثّل هذا الوجود كما تريده هي الأنثى فإنه يجيء عبر صيغة:

"وما ناديت إلا كي أقرر ما أكون

ناديت ما ناديت، وفاتني أن الفتى

قد جاءني في حرف نون"

هذا ينقلنا إلى الملاحظة الثانية وهي أن الأحرف التي جرى توظيفها، وباستثناء حرف النون الذي يمكن فهمه عبر مقولة فعل الخلق

الفصل بين
الرجل وأدب
ة تقتضيه
ضرورات
ـة إمساك
مح العامة
ية الشعرية
وية.

كن، فيكون مع تغيير مسبب الخلق هنا، فقد أعطته الشاعرة لنفسها، للأنثى، هي وليس هو.

أما الأحرف وهي: الصاد، والهاء المتكررة، والنون المتكررة، والجيم، والباء، والياء، فهي وإذ لا تملك دلالة محددة في القصيدة، فإن تجربة كتابتها، والتدقيق في شكلها الخارجي يحيل إلى مجموعة أقواس، فكل حرف من هذه الأحرف هو إما قوس كبير أو عدد من الأقواس، وإذا تذكرنا الدلالة العربية المتعارف عليها، وهي تشبيه صحن الخد عند المرأة بحرف النون، أدركنا لعبة استخدام حروف الأقواس هذه، فهي تحمل دلالات أقواس المرأة، فجسد المرأة عبارة عن مئات أو آلاف الأقواس الفاتنة المتداخلة، وهذا يُحيل مجمل النص إلى سؤال: مَنْ أساس الحياة؟ مَنْ الفاعل والخالق فيها؟ وواضح أن الإجابة داخل القصيدة منحازة إلى المرأة باعتبارها صاحبة الوجود الحقيقي الفاعل. وكأنها المرأة الخالق، وفي هذا دخول في المحظور الذي لا أجرؤ على متابعته داخل النص.

❐

المراجع:

أمينة العدوان: الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ج1: 1989، ج2: 1994.

رفعة يونس: ديوان شعر مخطوط.

زليخة أبو ريشة: ديوان شعر مخطوط.

شهلا الكيالي، كلمات في الجرح، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1985،

عائشة الرزام، عرس الشهيد، عمان: دار الكرمل، 1987.

عطاف جانم، لزمان سيجيء، عمان: رابطة الكتاب الأردنيين، 1983.

مريم الصيفي، انتظار، عمان: مطابع الصفوة، 1996.

منى السعودي، محيط الحلم، عمان: دار المدى، 1992.

مي صايغ، قصائد حب لاسم مطارد، بيروت: 1974.

نبيلة الخطيب: صبا الباذان، عمان، 1994.

❐❐❐

الزمن الضائع

في الثقافة العربية المعاصرة

د.محمد خرماش- الجزائر

الزمن هو وعي الإنسان بحقيقة وجوده القائم في الكون؛ ولذلك فهو مرادف لكيانه وكينونته. إنه القوة الجارفة أو النهر المتدفق الذي يستوعب أفعاله ويحمل آثاره الفردية والجماعية، ومنذ أن وعى الإنسان موقعه تجاه الكائنات الأخرى وهو يحاول أن يقيس زمن وجوده ووجود زمنه بالقياس إليها فتعامل مع الليل والنهار، مع الشمس والقمر، مع النجوم والأفلاك، مع الشروق والغروب، مع الصحو والغيوم، مع الضوء والظلام، مع الجبال والسهول، مع القمم والأغوار، ومع كل عناصر الطبيعة التي تؤثر على تقلبات وجوده على الأرض؛ وبوعيه لمعنى التعاقب والتكرار، وتعلم العد والحساب؛ فقَدْ أدخل في اعتباره ملاحظة تجدد بعض الظواهر الكونية وتعاورها، وبنى على ذلك مسألة التقسيمات الزمنية من لحظات وساعات وأيام وشهور وأعوام وفصول وحقب وأزمان.

-الزمن هو وعي الإنسان بحقيقة وجوده القائم في الكون؛ ولذلك فهو مرادف لكيانه وكينونته.

لكن مفهوم الزمن بما هو قدر من الوقت المعيش لا يمكن أن يستقيم إلا مقترنا بفعل أو بمكان أو بوضعية من الوضعيات، فإن قلنا مكان الأكل كان مضمناً بالطبع لمعنى المدة التي قد يستغرقها الأكل؛ وإن قلنا زمان الدولة العباسية كان ذلك متضمناً بالتالي لمعنى الأحداث والمنجزات والأشياء التي تمت أثناء وجودها.. وهكذا أصبح مفهوم الزمن مرادفاً لكثير من معاني الحياة التي يمارسها الإنسان سواء على مستوى الفكر أو على مستوى الفعل. وبهذا المفهوم استطاع الإنسان أن يفكر في معنى الحضور والغياب، في معنى الوجود والعدم، في معنى الحياة والممات، في معنى الخلود والاندثار، وما إلى ذلك... وهكذا تعاطت جميع الفلسفات والأديان والآثار مع هذا المعطى الحياتي من منطلق مدى وعي الإنسان بحقيقته وارتباطه بوجوده وحتى بما قبل وجوده وما بعد وجوده.

إن الحضارات المتعاقبة قد اعتمدت مفهوم الزمن كقيمة وجودية اعتماداً وثيقاً وحاسماً في كل المنجزات الفكرية والعمرانية والتاريخية التي حققتها أو التي لم تحققها، ولنا في التراث البشري فيض غزير من الأمثلة الصارخة على كل ذلك، (تقديم

بعض النماذج والتعليق عليها)

أما الحضارة العربية فقد عززت هذا المفهوم في جميع جوانبها ومكوناتها وأعطته أبعاداً مختلفة، ولنا أن نمثل في هذا الحيز المحدود بالجانب العقدي والجانب الاجتماعي فقط.

إن مفهوم الزمن في العقيدة الإسلامية مرتكز على اللحظة المعيشة وعلى اللحظة المرتقبة أو على الاستغراق الزمني وما يترتب على ذلك الاستغراق. إن الإنسان مسؤول عن عمره: فيما أفناه، ولذلك فتقديره للزمن ليس فقط إما هو لحظة إنجاز لا بد من اهتبالها؛ وإنما باعتباره كذلك مصدر سعادة آنية أو بعدية أو مصدر شقوة آنية أو بعدية؛ إن الحافز إذن في فهم الزمن واستثماره حافز فكري وحافز عقدي أو لنقل إنه حافز دنيوي وأخروي وبينهما تكامل وتضافر، وبهذا الفهم وهذه القناعة المتوازنة والمتزنة استطاعت الحضارة العربية الإسلامية أن تقيم أودها وأن تثقف الإنسان العربي ثقافة زمانية انعكست على أسلوب حياته الفردية والجماعية والاجتماعية، وعلى مختلف عطاءاته ومنجزاته، بما تمثله من وعي بقدراته وإمكانياته وبما تحقق له من ثقة بحاله ومآله. وكل ذلك قد أفاد الدول المتعاقبة أو أفادت منه في بناء أجهزتها ومؤسساتها المختلفة كي تثبت وجودها الاعتباري ضمن المجموعة البشرية التي تعمر الأرض وتصنع أزمنتها المتوالية. وبذلك فقد كان مفهوم الزمن مكوناً قوياً ورئيساً من مكونات الثقافة العربية الفاعلة في التاريخ..

وفي العصر الحديث، وبعد الخمول الطويل الذي أصاب التفكير العربي والحياة العربية في الصميم، أي في مدى فهم وتقدير حقيقة الزمن ومفعوله بما هو عنصر وجودي حاسم، فقد ابتليت الثقافة العربية بنوع من الشلل الزمني الذي تسبب في انتكاسات خطيرة عفت على جميع المكتسبات، وجعلت الوجود العربي عرضة للتلاشي والاندثار.

يقال بأن "نابليون" حينما عزم على غزو مصر طلب تقريراً عن الوضع الثقافي للقوم، فأسمع –من جملة ما أسمع –بيت شعر مفاده أن الشاعر ينتظر محبوبته تحت ظل النخلة؛ فقال: هؤلاء قوم ينتظرون ولا يتحركون، فهم قابلون لأن يغزوا..

إنه القوة الجارفة، أو النهر المتدفق الذي يستوعب أفعاله، ويحمل آثاره الفردية والجماعية.

إن ما تمثله العرب ساعتئذ من حقائق زمنهم الضائع قد فوت عليهم الشيء الكثير من مساوقة النظم والمعارف والإنجازات، فأخطأوا موعدهم مع أنفسهم ومع التاريخ..

وبغض النظر عن تحديد المسؤوليات وحصر الأخطاء، ولو أن العبرة في كل ذلك ولكل الأجيال، يمكن التمثيل ببعض الاختلالات في بنية الزمن العربي وفي تدهور ثقافته:

1- يكمن الاختلال الأول في توقف مسيرة الحضارة العربية العريقة، وانكسار صرحها المشيد شرقاً وغرباً، وكأن الأرض العربية قد انشقت فلم تعد تنجب فارساً ولا عالماً ولا مفكراً؛ وإنما صارت تعيش على الاجترار واليأس والخنوع.. والأمثلة المؤسفة كثيرة عن الوضع المأساوي المتردي من حال الأفراد والمجتمعات والأنظمة.

2- يتمثل الاختلال الثاني في التعرض لصدمات الغزو الأجنبي وفي العجز عن حماية الكيان

العربي وتخليصه من براثن الكواسر الزاحفة، وبذلك ضاعت بلدان عربية وإسلامية وأخرى معرضة للضياع، وكل ما في جعبة العربي هو الحزن على ما ضاع منه والبكاء عليه شعراً ونثراً.. وقد صدقت أم آخر ملوك بني الأحمر بالأندلس حينما قالت له:

ابك كالنساء ملكاً لم تحافظ عليه كالرجال.. وكم من البكائين سراً وعلانية في زماننا الضائع هذا...

3-الاختلال الثالث والخطير هو العجز عن مواجهة التحديات الثقافية وإقامة ما يمكن تسميته بالنهضة المضادة. ومن المعلوم أن الثقافة العربية قد قوبلت في أزمنتها الحديثة بمعارف قوية ومتطورة في مختلف المجالات، ولم يكن أمامها بد من مسايرتها والاستسلام إليها –مؤقتاً على أمل أن تتحرر وتقيم كيانها الخاص –بالتدريج، لكن المؤقت صار مؤبداً، والتدريج صار مسترسلاً، الشيء الذي حكم عليها بالتبعية والانصهار في بوتقة المثاقفة الأجنبية رغم بعض الصرخات المعاندة أو المعارضة والمتعالية أحياناً من هنا أو من هناك (نماذج وتعليقات).

4- الاختلال الرابع والقاسي هو حالة الإحباط والاغتراب التي تلازم المثقف العربي بوعيه الشقي بما هو كائن وبما يمكن أن يكون!

إن الإحساس بالتراجع المستمر قد شكل في الثقافة العربية نوعاً من التشكك في تصاعدية الزمن ونوعاً من الفهم المقلوب لاستمراريته.

وهذه المأساوية أو هذا الزمن المنكسر بالنسبة لما يعيه المثقف العربي وَيعْقله، قد أصابه بقلق دائم وبعدم الاطمئنان إلى الحاضر وإلى الكفاءات الخاصة؛ وقد تجلى ذلك في مختلف الخطابات الفكرية والأدبية والنقدية التي تتمحور غالباً حول مفاهيم متضادة مثل: التقدم والتأخر، الانتصار والانكسار، النهضة والانحطاط، السلب والإيجاب الخ. لكن السهم متجه دائماً أو في الغالب إلى ما هو ناقص أو متدهور أو شائن.. وقد نتج عن هذه الطروحات المتشاكلة مسيرة معقدة جداً في التفكير العربي الحديث وفي تكوين شخصية الإنسان العربي الموزع بين مفاهيم وتصورات قد يعرف لها بدايات ولا يرى لها نهايات مثل قضية الأصالة والمعاصرة وقضية الحداثة والتراث وقضية الحكم ونظام الحكم وقضية الاقتصاد ونظام الاقتصاد.. وفي كل هذه المجالات يتحرك الفهم العربي ويتحرك الإنسان العربي والواقع العربي حركة مد وجزر كالمربوط بالخلاف كلما مد يده اليمنى تشدها رجله اليسرى، وكلما مد اليسرى تشدها الرجل اليمنى، فهو يحجل وينط ويغربل في مشيته لا يستقيم له سير ولا مسيرة في الثقافة ولا في الحياة!

إن الزمن العربي زمن متكسر ومنكسر وكأن شمسه تطلع ثم تعود وسنته تنقضي ولا تفيد وهو حائر بين أمسه وغده..

وكل الإشكاليات الثقافية المطروحة لم تستطع أن تجد لها حلاً ولا نهاية رغم كل ما أسالته من حبر وكل ما أنفق فيها من جدال وزمان ونقاش؛ إن مسألة الهوية الثقافية مثلاً مسألة قديمة حديثة، لا يفتأ الجدال حولها محتدماً، ومع ذلك فالحياة الثقافية العربية مستمرة كيفما يتأتى وكيفما يتفق؛ إن الزمان لا ينتظر ولا يتوقف

–الحضارات المتعاقبة اعتمدت مفهوم الزمن كقيمة وجودية اعتماداً وثيقاً وحاسماً في كل المنجزات الفكرية والعمرانية والتاريخية التي حققتها، أو التي لم تحققها.

حتى تُحل المشكلات، وإلا لكان لكلٍّ زمانه وإبانه؛ ومن يفهم ذلك كذلك فإنه يعيش في زمان غير زمان الناس وفي عصر غير عصر الناس. ومشكلة الزمن في الثقافة العربية أنه فضفاض ومطاط ويمكن أن يستغرق سائر الاحتمالات، ولذلك فهو لا يقلق الإنسان العربي ولا يشكل هاجساً خطيراً بالنسبة إليه [رَصَفَ أحدهم مُسْتَتْشَقَه على ظاهر يده وهو بجانب الطريق العام، ثم رأى حافلة قادمة بسرعة فخشي أن تطيّر مستنشقه بريحها فرفع يده ليوقفها، وَظَنَّ السائق أنه سيركب فتوقف أمامه، ولما استنشق الرجل مستنشقه على مهل وحسب مزاجه الخاص، أشار إلى السائق أنه باستطاعته الآن أن يستأنف سيره، ولم يركب معه!] ومثل هذا الفهم أو التقدير للزمن قد يسود لدى الأفراد وفي المجتمعات ولدى الأنظمة والحكومات، ومن ثم فأغلب الشعارات التي ترفع وكثير من الأهداف التي تحدد وكل المخططات التي ترسم تقريباً، تبقى حبراً على ورق، ولا تنجز إلا بالتسويف والمماطلة والتأجيل.

إن تضييع الوقت والاستهانة بعامل الزمن أو عدم تقدير خطورته وأهميته سلباً وإيجاباً قد كان من وراء تضييع كثير من الفرص التي أتيحت للإنسان العربي كي يستعيد ذاته ويتصالح مع تاريخه وحضارته، فقد واتته الفرصة مع الحركات الوطنية وحركات المقاومة التي تمت من خلالها إنجازات باهرة، وقد كان من الممكن جداً أن تتجمع القوى وتتحرك القدرات لتأسيس أزمنة معرفية واقتصادية وحضارية جديدة تمكن من تخطي العوائق والموانع وتساعد على تحقيق النقلة المنشودة؛ لكن الأيادي التي ركبت الموجة واستولت على مراكز القرار سرعان ما غلب عليها الجشع والطمع وتغليب المصلحة الخاصة على المصالح العامة فطغت الأنانيات وسادت المحسوبيات وتفشت جميع الأمراض والموبقات؛ وقد جَرَتْ مياه كثيرة تحت القناطر ونحن في أخذ ورد بين الشكوى والأمل وبين الغضب والاسترضاء وبين الإصلاح وإصلاح الإصلاح.. إلى أن أصبح منتهى الغاية عندنا أن نستطيع البوح بكلمة حق ولو مع التلفت يمنة ويسرة؛ وأصبحت الجرأة على المطالبة بالحق في التعبير هي أقصى درجات حرية التعبير، وأصبحنا منشغلين بمفاسدنا ومشاكلنا نلوكها حتى مع أنفسنا ولا نكاد نتجاوزها إلى ما يفعل الناس من طرح الأفكار الجديدة أو المساهمة في الابتكار والإبداع، وهكذا نستغرق زماننا وزماننا يستغرقنا، وقد انفلت منا الزمن الحق زمن الشعوب الفاعلة والمتطورة.

-إن الإحساس بالتراجع المستمر قد شكل في الثقافة العربية نوعاً من التشكك في تصاعدية الزمن ونوعاً من الفهم المقلوب لاستمراريته.

إن هذا الطرح الواقعي جداً لمعنى الزمن الضائع أو المضيع في الواقع العربي وفي الثقافة العربية لا يعني تجنياً على هذه الثقافة أو تيئيساً من إمكانياتها، لكنه يعني نوعاً من الدفع بالوعي العربي إلى منطقة القلق التي قد تدفع بدورها إلى منطقة الفعل الإيجابي والفعل المطلوب.. والمعتقد أن دمج ثقافة الزمن في الثقافة العربية المعاصرة كفيل بأن يشبع قيمة المدركات المرتبطة بهذه المقولة الوجودية، وقمين كذلك بأن يعيد إلى العربي ثقته في نفسه وفي قدرته على صناعة أزمانه...

ولعل الخطوة الأساسية في ذلك أن نعيد إلى هذا الإنسان أو نعيده إلى مقاليد أموره، ونعوده على تحمل مسؤولياته وعلى اتخاذ المبادرات الشجاعة في مختلف الظروف والوضعيات؛ بعد

أن ظل مدة طويلة يؤثر السلامة على الفعل ويقنع من الغنيمة بالإياب.. ولن يتم ذلك بالطبع إلا بالتخلي عن فكرة الحذر من المواطن وتهميشه واستغفاله، وبإشاعة روح المواطنة والاعتزاز بالأرض والتشبث بالهوية، وبالعمل على سيادة القانون الواضح الصارم في مساواة وحق وديموقراطية وعدالة، وبالبحث كذلك عن الوسائل الناجعة لإيقاف نزيف هجرة الأدمغة والكفاءات والتشجيع على استثمار الإنسان ومكافأة الجهود.. وحينما تنتشر هذه الثقافة وتسود هذه القيم يكون الزمن العربي قد استأنف دقاته الحقيقية وعاود مسيرته الإيجابية، ويمكن للثقافة العربية الشاملة آنئذ أن تطمع في محاولة استدراك زمنها الضائع!

-مشكلة الزمن في الثقافة العربية إنه فضفاض ومطاط، ويمكن أن يستغرق سائر الاحتمالات، ولذلك فهو لا يقلق الإنسان العربي، ولا يشكل هاجساً خطيراً بالنسبة إليه.

□□□

يصــدر

عن منشـورات اتـحاد الكـتّاب العرب

عاطف أبو جمرة

سلسلة أدباء..

مكرمون

واحة الشعر

□□

حوارية المتنبي

شعر: رضا رجب- سورية

إنْ كنتَ تعرفُ قلْ من يركبُ الفيلا؟ وكيفَ نستحضرُ الطَّيرَ الأبابيلا؟
فوضى المعاجمِ لم تتركْ لنا سيراً يكونُ للحقِّ فيهنَّ اليدُ الطُّولى
يكفيكَ من عبءِ ماضٍ أنتَ حاضرهُ بأنَّ قاتلَه ما زالَ مجهولا
أبا المحسَّدِ قد أسستَ مدرسةً للتِّيهِ تُلغي طقوسَ العالمِ الأولى
يومَ العبيدُ همُ الأسياد في زمنٍ خفَّتْ به قيمُ الدُّنيا مثاقيلا
ما كان أناكَ عن قلبٍ وثقتَ بهِ لو كنتَ تعرفُ في من كانَ مشغولا
فهل خُلقتَ أَلوفاً كي تُحاصرَنا بخنجرِ الغدرِ تجذيراً وتأصيلا؟
لا تعتذرْ عن مديحٍ صغتَه كذباً كلَّ الحقائقِ قد صارتْ أباطيلا
زُرِ الممالكَ من مصرٍ إلى يمنٍ فالعقمُ في كلِّ شيءٍ يسكنُ الجيلا
أنفتَ من عَربٍ أسيادهم عجمٌ فانظرْ تر البيْضَ يخدُمنَ "البراميلا"
ومن جوادٍ أذلَّ القيدُ غُرَّتَه كأنَّه من جَمامٍ باتَ مهزولا
لو كان للعقل من شيءٍ يدينُ بهِ إلاَّ التَّمرُّدَ ما شقَّ المجاهيلا

***

عـرِّج علـى حلـبٍ إن كنـتَ تعشـقُها فـالرُّوم ترسـلُ للشَّـرقِ المراسـيلا

وسـل هنالـكَ مـن أرخـت ضـفائرها وطـرَّزت بـدمِ القلـبِ المنـاديلا

وخبَّـأت وشوشـاتِ الـرُّوح فـي دمِهـا لكـي يظـلَّ انتظـارُ الوعـدِ معسـولا:

هـل كـانَ شـعرُكَ طوقـاً زانَ معصـمَها؟ أمْ عاصـفاً آنَ هـبَّ اسـتنفرَ الغـولا؟

زعمـتَ أنَّـك تـدري هـل دريـتَ إذنْ من كـان عن كلِّ ما قد كان مسؤولا؟

مـن أشـعلوا فـي أميـرِ القـومِ غيرتَـه ووزّعـوا فـي الـدَّهاليزِ الأقـاويلا؟

عـرِّج علـى حلـبٍ فالوقـتُ جِـدٌّ صـدٍ مـا عـادَ يحتمـلُ الميعـادُ تـأجيلا

حملتهـا فـي حنايـاكَ انتمـاءَ هـوىً في مصرَ همّاً وفي شيراز قنديلا

أمطـرتَ كـافورَ هجـواً بالوفـاءِ لهـا غـداةَ أجمـلُ حلـمٍ عنـدكَ اغتـيلا

ولـو ترشَّـفتَ عـذبَ المـاءِ مـن بـردى مـا رحـتَ تسـألُ عـن مأسـاتِكَ النِّـيلا

ولا سـخرتَ مـنَ الأعـراب مـدَّعياً بـأنَّ مـا قيـلَ فـيهم كـانَ منحـولا

لأنَّـكَ المتنبـيّ كـلُّ أغنيـةٍ شـردتَ عنهـا بهـا تحتـاجُ تـأويلا

***

لمـن تصـوغُ القـوافي الشَّـارداتُ؟ لمـنْ؟ لمـن تبعثـرُ فـي الـرِّيحِ المـواويلا

هـل فـي البحيـرةِ راعٍ كـي تعيـد علـى أسـماعنا مـن سـجاياهُ التَّفاصـيلا؟

مـن أدَّب اللَّيـثَ بالسَّـوطِ الرَّقيـقِ ومـنْ أبقـاهُ ينـدبُ ربَّ الغيـلَ والغـيلا؟

وردٌ صـدى صـوتهِ عـمَّ المـدى غضـباً حتَّـى أضـافَ لعَـرضِ العـالمِ الطُّـولا

وكـانَ راهـبَ ديـرٍ –أنـتَ قلـتَ لنـا– لـو كـانَ يعـرفُ تحريمـاً وتحلـيلا
بلحظـةٍ مـا هـوى والسَّـوطُ يطرحُـه أرضـاً ويتركُـه فـي القيـدِ مشـكولا
إذا اقتحمـتَ علـى ليـثٍ عرينتَـه يُغضـي حيـاءً كليـلَ الطَّـرْفِ مخـذولا

***

علـى الفـراتِ أعاصـيرٌ ولا ظفـرٌ ودجلـةُ تسـتعيدُ الفـتحَ تـدجيلا
أبـا المحسَّـدِ أمريكـا تصـوغُ لنـا فـي البصـرةِ اليـومَ قرآنـاً وإنجـيلا
وتسـتعيدُ لنـا الماضـي بمعجمهـا علـى ثـرى نينـوى وحيـاً وتنـزيلا
تعيـدُ خارطـةَ التَّـاريخ داميـةً وتوسـعُ الجـرحَ تعريبـاً وتـدويلا
جنودهـا يحفـرونَ الـوهنَ فـي دمنـا وتسـتعيرُ مـن العُـرْبِ الأزامـيلا
قـد ألبسـوا النَّخـلَ أثوابـاً مزركشـةً وكلَّفـوا بالجهـادِ الأعـيُنَ الحـولا
وصـادروا لـونَ كحـلِ الخيـزران ولـم يُبقـوا علـى جبهـةِ المـأمونَ إكلـيلا
يرمـون ورداً وقمحـاً فـي مدارسـنا وفـي الشَّـواطئِ يرسـونَ الأسـاطيلا
هـذا جـزاءُ شـعوبٍ أتخمـتْ كـذباً وسـبَّحتْ دونمـا اللهِ التَّمـاثيلا
وكيـفَ يُجلـي غَـزاةَ الأرض مـن ذخـروا لهـم حُلـيَّ الغـواني والرَّسـاميلا؟
أبـا المحسَّـد أشـفقْ بالرُّعـاةِ فقـدْ نـاموا وأعطـوا لمـن شـاءَ المحاصـيلا
كـلُّ الكـوافيرِ فـي كـلِّ العصـورِ هـمٌ وباطـلٌ مـن رخـيصِ المـدحِ مـا قـيلا
اثنـان مـا زالَ أهـل الأرضِ مـذ خلقـوا هـم قاتـلٌ آخـذٌ بالـذَّنبِ مقتـولا
الخيـلُ واللَّيـلُ مـا أدركـتَ سـرَّهما لمَّـا امتطيتهمـا وهمـاً وتخيـيلا

وحـــين كـــانَ دمٌ يجـــري لأجلهمـــا		أخفــتْ يــدُ الفاتِــكِ اللِّــصِّ التَّفاصــيلا

مــن آدمٍ وكتــابُ الشَّــرقِ يــدفن فـــي		جــراحِ هابيــل باســـمِ الحُـــبِّ قـــابيلا

ونــــدفعُ الـــرُّوحَ كـــي تبقـــى معطـــرَّةً		أحلامُنـــا ويكـــون العـــذرُ مقبـــولا

❑❑❑

اللوحة الغائبة

شعر: ثائر زين الدين- سورية

لم تكنْ وحدكَ في المعرضِ
لكنْ كنتُ وحدي
كنتُ كالذئبةِ قد أفردَها الأصحابُ
كانَ الوردُ يهمي فوقَ قلبي ذابلاً
والعكرُ النائمُ في دَمي يطفو،
ويسيلُ.
لم تكنْ وحدكَ..
هذي امرأةٌ قد لبستْ زهرةَ عُبّادٍ
وراحتْ كيفما ملتَ بعينيكَ
تميلُ
أسدلتْ شلالَ ضوءٍ باهتٍ
فوقَ نمالِ النمشِ الزاحفِ
نحو العنُقِ
لفّتْ يَدها أفعى على زندكَ
والأنفاسَ سوراً حارقَ الرغبةِ
يعلو،
ويطولُ.

لم تكن وحدكَ!
من أينَ أتتْ؟
من أي بارٍ أو رصيفٍ؟
هذهِ الثوبُ الموشّى
هذهِ الريشُ الجميلُ!
هلْ تُرى تَشْغَلُها الشامُ
التي تبزغُ من لوحاتكَ الزرقاءِ
محنيّةَ قلبٍ
هلْ ستعنيها الجسومُ الضُّمْرُ؛ ذابتْ في فضاءِ اللونِ..؟
تسهو وهي تعدو خلفَ خطٍ غامضٍ..؟!
أو طيفِ رؤيا؛ كلّما ظَنّتهُ في قبضتها
فرّ الخجولُ!؟
رُبّما أخطأتَ في الدعوةِ
خُذها حيثُ لا شيء سوى كأسٍ ورقصٍ
ومهارٍ تتلوّى وتصولُ
رُبّما أخطأتَ في الدعوة

خُـذها   . إن تكـن أحببتَهـا يومـاً   . إلـى مَلْعَبها...
فهنا برقٌ ورعدٌ وذهولُ
لم تكن وحدكَ في المَعْرضِ...
واللوحاتُ.. قد ضاقتْ بها الجُدرانُ:
أشياءٌ، وجوهٌ..
حُلُمٌ، وهمٌ
مُقامٌ، ورحيلُ
لم تغبْ من بين أعمالكَ إلاّ لوحةٌ واحدةٌ:
حيثُ أنا أبدو
وقدْ ألقيتَ في حِضنيَ رأساً مُتعَباً..
خدّدَهُ الشيبُ الجليلُ!

❑❑❑

الجسر

شعر : منير محمد خلف- سورية

وأنا
.. أنا الأطلالُ
يستبكي على أحجارها الشعراءُ
يستفتون فيما بينهم قمراً جريحاً
يوقظون مذابحَ الكلماتِ
فوق تراب مقبرتي
وبين حقولِ أحزاني،
.. على مرأى الفجيعةِ
يحرثون زهورَ أشعاري
ونهرَ الفجرِ
يقتلعون مئذنةَ اشتياقي
يعلنون نهايتي،
لم أدرِ أنّ القلب سيَّافٌ
سيسبقني لنطع الوقتِ،
ليس لديَّ ما أفضي
ولستُ من الذين عدوا مراراً
خلْفَ أسرابٍ
من الحلُمِ الـ تكسَّرَ خوخُ فرحتهِ
وأعلنَ أنَّ شالَ الحبِّ
شابَ على رؤوسِ القادمين إلى الزفافْ.

هل كنتُ مَنْ يبكي
على أطلالِ مَنْ سَبَقَ امرأَ القيسِ..
الحطيئةَ
واقتفى شمسَ الشمالِ
معدِّداً أسماءَ مَنْ وقفوا
على بئرِ التبدّدِ والجفافْ.

سبقَ الوداعُ ولادتي
وقصيدتي قمرٌ تيبَّسَ
فوق أكوامِ المرارةِ والخلافْ.

مَنْ كان يدري
أو يصدِّقُ أن تصيرَ يدايَ
مقبرتينِ من دمعِ المنافي
أحملُ الأنهارَ
أنهارَ الفجائعِ والذبولْ.

لا تعذلي صوتي
ومحبرتي قميصُ التائبينَ الطّيبينَ
وصورةٌ للقائمينَ
على شؤونِ اليأسِ
يأتزرونَ شلاّلَ التداعي
يُقرِئونَ الطيرَ سجِّيلَ الوداعِ
على هبوبِ الخوفِ
في نار الأفولْ.

زيدي ندائي صرخةً
وتعمّقي في السِّحر
علّ الأرجوان على يديكِ
يثيرُ غفلتيَ المدانةَ بالذهولْ.
لا صوتَ خلف الفجرِ
غير أسايَ
يدلقُ شهدَ عزلتِهِ المعاقةِ
لا حدود على تضاريس الفجيعةِ
لا رؤى قلبي
ولا غزلان روحي
تستدرُّ شميمَ قطعان الحياةِ
أنا انكسارُ الرّاحلينَ
مرارةُ الدمعِ الأخيرةُ
في شمالِ القلبِ
صفقةُ حالمٍ
خسرَ العناقَ
على موائدِه البشيرُ
بكلِّ آلاءِ القصائدِ
والتئام الرّوحِ
بين حمامتينِ
تُفتّقانِ الفجرَ
في ألقِ الهديلْ.

لا بدَّ من قمرٍ صغيرٍ بيننا
يحمي صغارَ فوائدِه،
ويذيقنا ألقَ الصعودِ إلى الحياةْ.

لا بدَّ من قمرٍ
نواري خيبةَ الأحلامِ
تحت جناحِ رحلتهِ..
أيا الأنثى
هبيني حزنَ منْ جُبلُوا على الذكرى
وميقاتَ الأضاميم الرّؤومةِ
كبرياءَ الرّيحِ،
كيف أمدُّ خارطةَ الجهاتِ

إلى حقول دمائنا؟
ودموعُنا مِزَقُ الصباحِ
على طلولِ الرّوحِ
حاملةً سلالَ الموتِ
تخنقُنا بداياتُ الفجائعِ
تنحني في درب عزلتنا المرايا
ثم يشطرنا إلى نصفين محروقَينِ
سفَّاحُ الأماني
نرتدي صمتَ العبور إلى المنافي
والمنافي سلَّمُ الأوجاعِ
خاتمةُ الفصولْ.

زيدي بكائي حرقةً
فالموتُ لم يُسفَكْ
على سعفِ اشتعالي بعدُ
لم تطفأ شوامخُ حسرتي
لم أنجُ من شبحِ التوابيتِ الأنيقةِ
في دروبِ الرّوحِ
لم أُسلَمْ من الرّيحِ
التي تأتي من الصحراءِ
لم أقطفْ ثمارَ قصائدي.

سأمرُّ بين حرائقي الحيرى
أزفُّ الشارعَ المطريَّ للذكرى
ألقِّنُهُ دروسَ الحبِّ،

هذا النهرُ أخرسُ
أو أصمّ القلبِ،
لستُ أنا الذي
بدلتُ أحلامي
وثوبَ قصائدي.
فأنا..
أنا الأطلالُ
لا أطلال غير الصوتِ
لا..
لم يبقَ لي صوتٌ
أرمِّمُ بعضَ ما أهوى
أترجمُ ما أعانيهِ
وألزِمُ خافقي عاداتِهِ،
ما عاد لي صوتي
الذي قد كنتُ أحسبُهُ يراني
كي يُداهمَ أو يحاصرَ
كلَّ فيروساتِ أعدائي
وسفَّاحي ورودِ العشقِ
يُقفِلَ في وجوهِ أولئك الأوغادِ
قلعةَ حبّيَ المجهولِ..
يسمعُ صمتيَ المكحولَ بالأقفالِ
حُرّاسُ الحدائقِ والمقابرِ
تاجرُ الأشواقِ

حمّالُو رياحِ الموتِ

جنّاءُ المراثي..

.....

....

لا تعودي نحو ذاكرتي

وقولي للغيابِ

بأن يكفَّ عن الأنينِ

وراءَ صرختيَ المُراقةِ

لا تزيدي!

..........!!

زيدي عذابي لوعةً

فأنا...

أنا المكفوفُ

والكافّاتُ أنتِ

وأنتِ مقفرة الحنينْ.

***

❑❑❑

صــدر

عن منشـورات اتـحاد الكتّاب العرب

أوراق لا تموت

شعر... محمد إبراهيم حمدان

صبايا الريح

شعر : محمود علي السعيد- فلسطين

* عصفت بروحيَ نجمةٌ قطبيّةٌ
من فرطِ ما انشدهتْ بها
أَحداقي
* فاستمرأَ القلمُ الطعينُ نزيفَهُ
في همسةِ الأَوراقِ
للأَوراقِ
* وتشابكتْ في الخافقينِ مواجدٌ
تغفو على جمَراتها
أعماقي
* ضجّتْ صبايا الريحِ من تجوالها
وتوارتِ الخطواتُ
في الأنفاقِ
* واندسَّ قلبُ الطيبِ في قارورةٍ
خُتمتْ بشمعِ وصالها
أَشواقي
* سُدّت على الجبهاتِ رؤيةُ ناسكٍ
يرنو إلى تسبيحةِ
الآفاقِ
* يُسدي إلى المجهولِ من شطحاتهِ
ما يثلجُ الساعاتِ
دونَ نفاقِ
* ويشيدُ للتاريخِ قوسَ غوايةٍ
تقويمُها السنويُّ
في الأَطباقِ
* عرسٌ من الحقلِ الطريِّ نسيمهُ
عبقٌ تسللَ في رُبا
الأَنساقِ
* الجدولُ العربيُّ كانَ ربيعهُ
مرمى القراءةِ في المدى
البرّاقِ
* للمتعبينَ يُخيطُ قمصانَ الندى
أَشهى من القبلاتِ
في الأَعناقِ
* تتجمهرُ القسماتُ في أَمواجهِ

نجوى الحقائقِ دونما
إخفاقِ
* حتّى تشظتْ في المدائنِ فرحةٌ
وجدت برونقِ حلمها
الرقراقِ
* قصصُ الحرائقِ في حبيبِ عراقنا
والقدسُ في صحوٍ
وفي إغراقِ
* أَومأتُ للماضي يهلُّ بهودجٍ
للضفتينِ من الصدارةِ
راقِ
* فرمى بسهمِ شبابهِ مجداً سما
نحوَ الحضيضِ
بنظرةِ الإشفاقِ
* يمّمتُ صوبَ الحاضرِ المألومِ في
رمقٍ بآخرِ جلسةٍ
باقِ
* فانفضَّ مسلوبَ اليقينِ يسرُّ لي
إن رمتَ في مستقبلٍ
سبّاقِ
* كالشهدِ في الخدينِ يقطرُ رقةً
ويذوبُ في الشفتينِ
كالدّراقِ
* وقصدتَ قرصَ الشمسِ أَجملَ فرصةٍ
للقطفِ فوقَ منصةِ
الإشراقِ
* ارجع إلى ألقِ الجذورِ معانقاً
فيها الرحيقَ
بلهفةِ المشتاقِ

❑❑❑

الرماد

شعر : محمد موصلي - سورية

أترجـــــع للمحبَّــــة يـــــا فـــــؤادي   ونزْفُــــكَ لـــم يـــزلْ فـــي كـــل وادِ
أترجـــــعُ للضـــــياع وقـــــد طوينــــا   صـــحافاً فـــي الحواضـــر والبـــوادي
تـــــداهمك المصــــــائبُ لا تبـــــالي   وتبقـــــى فـــــي التـــــردّد والعنـــــاد
تصـــــــبّرْ مـــــــا لنازلـــــــةٍ دوامٌ   ولـــن تبقـــى النـــوازلُ فـــي ازديـــاد
نهـــارُك ســـوف يكشـــفه ضـــياءٌ   وليلُـــك ســـوف يغـــرقُ فـــي الســـواد
أتُزْجـي الوقـت تبحـث عـن صـديقٍ   ويُبهـــرك التطلُّـــع فـــي العبـــاد
فلـــن تلقـــى ســـوى رجـــلٍ رمتـــه   ســـفينةُ نـــوح فـــي أقصـــى الـــبلاد
يهـــزُّ الليـــل رأســـي فـــي نعـــاسٍ   وأشـــقى حـــين أبحـــرُ فـــي الرقـــاد
ويصـــحبني الســـهادُ إلـــى صـــباحٍ   خفيـــتِ الضـــوء مـــن ألـــم الســـهاد
فصـدري مـلَّ مـن طـول اصـطبارٍ   وعقلـــي لـــيس يُعْجبـــه مـــرادي
فعيـــبُ الجســـم مـــن سَـــقَمٍ وداءٍ   وعيـــبُ الخـــلِّ فـــي حفـــظ الـــوداد
أترجـــو الخيـــرَ فـــي زمـــن تـــداعى   كـــأن النـــاسَ مـــن أحفـــاد عـــاد

فـــإنَّ الجـــودَ يـــأتي مـــن جـــوادٍ   وإنَّ المـــاءَ يخـــرج مـــن جمـــاد
تشـــابهت الســـنونُ فكـــل عـــامٍ   كـــأن قدومَـــهُ وقـــعُ ارتـــداد
يشـــدُّ علـــى الجبـــين وشـــاحَ حـــزنٍ   ويـــأتي لابســـاً ثـــوبَ الحـــداد
يطـــاردني الزمـــانُ ولســـت أدري   إلـــى أيـــن التجئـــي أو بعـــادي
وأعجـــبُ للســـهام وقـــد تتالـــتْ   فكـــل نصـــالها تهـــوى اصـــطيادي
كفـــى يـــا قلـــبُ كـــم ذقنـــا قـــديماً   كـــؤوسَ المـــرِّ مـــن كـــل الأيـــادي
زروعـــكَ لـــم تبشـــرْ فـــي عطـــاءٍ   وتـــذهبُ كـــلَّ يـــومٍ للحصـــاد
أتخفـــقُ فـــي ارتيـــاح الحـــب طيبـــاً   وقلـــبُ الغيـــر يخفـــقُ فـــي المـــداد
ســـكتَ ولـــم تـــزلْ فـــي الصـــمت لمّـــا   ســـألْتُكَ ذاتَ يـــومٍ مـــن تعـــادي
وتمضـــي واثقـــاً فـــي كـــل دربٍ   وقـــد فُرشـــتْ طريقـــك بالقتـــاد
فكـــلُّ حقيقـــةٍ مـــن غيـــر قـــولٍ   كســـيفٍ ظـــلَّ يقبـــعُ فـــي الغمـــاد
فـــلا حـــقٌّ ينـــال علـــى التمنّـــي   وصـــوتُكَ ســـوف يُســـمع مـــن تنـــادي
فـــإنْ تخمـــدْ حياتـــك فـــي تـــرابٍ   فـــإن الجمـــر يخمـــدُ فـــي الرمـــاد

❒❒❒

هل تكفي الأسئلة

شعر : صالح محمود سلمان- سورية

هل لي أن أرسُمَ خارطةً زرقاءَ وراءَ الشَّفَق المخضَرّ

وأنثُرَ بين يدَيْها نظراتٍ
تتلامَحُ فيها
ليلَكَةٌ وغصونٌ من وَجْدٍ وحنينٍ
ومرايا من عُمْرٍ عبرتْهُ ظلالٌ بيضاءُ؟
وهل لي
أن أرشفَ بعضاً من عسلِ الكلماتِ؟
الشهدُ المُتورِّدُ فوق تراتيلِ القلبِ دعاني
كي أرسمَ خدَّيهِ على صفحاتٍ خضراءَ
وهل لي أن أُطلِقَ هذا الفجرَ صُداحي؟
في عتمةِ كانونَ قرأتُ الفجرَ المُتهاديَ موسيقا
في نيسانَ
فهل لي أن أقطفَ وردتَهُ
وأقدِّمَها في يومِ العيدِ
لطُهْرٍ نَبَويٍّ
يرسمُهُ البَوْحُ على وجْهِ حبيبي؟

نَسِيَتْني عند حروفِ التَّرْحالِ قرنفلةٌ
تركَتْني مثلَ قتيلٍ عند تَجَرُّدها
من قال: الصبحُ قريبٌ؟!
لا صبحَ إذا نأتِ المحبوبةُ عن عينيَّ
ولا امرأةٌ من وَسَنٍ زارتني في الأحلام
وعيناكِ فضاءٌ من حَبَقٍ وبَخورٍ
وأنا ما بين النومِ وعطرِ العينين
زرعتُ القلبَ
وبعضاً من نَغَمٍ مجروحٍ
هربَتْ من شفتيّ الكلماتُ
وغلّتْ مثلَ عصافيرَ بِدغْلِ الورد الجُوريّ
فمن يُرجِعُها؟
هل لي أن أرسمَ صورتَها بمدادٍ من عينيَّ
على جذعِ النارنْجَةِ عند تخومِ الليلِ؟
وهل لي أن أقرأَ ضحكتَها؟
فأنا لا أعرفُ معنى أن تدخلَ عاشقةٌ

بيتَ الصبواتِ
وتغلقَ أبوابَ الرغبةِ
ثُمَّ تنادي كي أتبعَها
هل لي أن أشربَ فنجاناً من قهوتها الصهباءِ
فأرحلَ مثلَ بنفسجةٍ في هَدْهَدَةِ الظلِّ
تُداري خيبتَها؟
من أين تجيءُ الأصواتُ المُلتاعةُ
في هذا الوقتِ الوحشيِّ
الرابضِ مثل جبالِ جراحاتٍ فوق الصدرِ؟
ومن أين تطلُّ الأصداءُ
وحُمَّى الكلمات احترقتْ تحت وِسادتها؟!
لم يَبْقَ سوايَ
أطوفُ شريداً ما بين الصوتِ المُنداحِ
وجُلجلةٍ خرجتْ من جلدِ الأرضِ
وراحت تتمَرْأى تحت جَناحِ الشوكِ
فهل لي أن أبدأَ في هذي اللحظةِ
نسجَ خطوطِ الإكليلِ
وربطَ خيوطِ الخارطةِ المنداحةِ
بينَ المسمارِ
وأخشابٍ سئمت وقفتَها؟

هل لي أن أنقلَ للوجهِ الآخرِ
ما كنتُ كتبتُ على الوجهِ الأوَّلِ
في أوراقٍ بَلِيَتْ من كثرةِ ما جاستْها الأقلامُ؟
لعلَّ وميضاً يصعدُ من أنفاسِ الكلماتِ
ويشعلُ ظلمتَها؟
أتراني كنتُ نبيّاً ذاتَ عروجٍ
نسجَتْهُ الرؤيا
حتّى جاذبْتُ النجمَ عباءتَهُ؟!
أو قُلْ
ربَّتُّ على كتفِ الملكوتِ الأعلى
بيديَّ الحادبتينِ
وأشرفْتُ على الكون الملتاثِ
رحيقاً من برقٍ وسَحابٍ
يغسلُ لوثتَهُ؟
هل لي أن أغفوَ بضعَ ثوانٍ
تحت ظلالِ السّدرةِ
كي أكملَ هذي المعزوفةَ؟
أوتارُ القيثارِ استُلَّتْ من أشواقِ صبيٍّ
حملتْهُ الصبواتُ قُبَيْلَ الصّبحِ إلى قُبَّتها؟
غَسَلت قدمَيْه بماءِ المُزنِ
وكفَّيْهِ بماءِ الياقوتِ
وعينَيْهِ بماءِ الرؤيا
صبَّتْ في شفتَيْه سُلافتَها
مَنْ ينقُلُ عنه إذا ما باحَ حكايتَهُ؟
وإذا ما نام على سُررِ الأحلامِ
تُهَدْهِدُهُ الصَّلواتُ
فمن يُوقظُهُ؟
مَنْ يكملُ عنّي هذي المعزوفةَ
إمَّا همتُ بعينيه

ورحْتُ أُجمِّعُ ما ينثرُ من دُرَرٍ فوق الطرقاتِ
ومنذا يُرجعُني
إن أسلَمْتُ قيادي لنسيمٍ يديْهِ
ومنذا يُرجعُهُ؟!
هل لي أن أرسمَ خارطةً أُخرى
خلف استجداءِ الفلواتِ
أيَاسِرُ ما كتَبَتْ يُمناهُ
أُيَامنُ ما نَثَرتْ يُسراهُ
وأنفخُ في ناياتِ الوشمِ هواءً بدويّاً
إن تقطفْ من وَشْيِ عباءتِه ليلاً
ينداحُ رخيّاً عند خيامِ الضَّوءِ،
تَنَلْ ما شئْتَ من التفّاحِ
وأعنابٍ خمرتُها تغسلُ
ما في الأرواحِ من الأدرانِ
ونخلٍ إمَّا تهزُزْهُ يُساقِطْ رطباً
لم تُعْرَفْ نكهتُه من قَبْلُ

وإن ألقيتَ عصاكَ على جَبَلٍ
ينثالُ نبيذاً
فاشربْ ما شئتَ
"فلا لَغْوٌ فيه ولا تأثيمْ"
هل يكفي أن أرسمَ وجهاً لحبيبٍ غابَ
لكي أسمعَهُ؟!
هل يكفي أن أسألَ
كي أعبرَ هذا النفقَ المُمتَدَّ طويلاً
أوّلُه عند تخوم الحَبْوِ
وآخرُه عند تخوم التنجيمْ؟!
شربَتْ عينايَ الأفلاكَ جميعاً
لكنِّي لمْ أُرْوَ
فهل لي أن أرسمَ أفلاكاً أُخرى
تروي الظمآنَ وتعتقُهُ؟!

❑❑❑

آخر ما أبدعتْه الكناية

شعر : سامر فهد رضوان -سورية

كانَّ الصباحَ امتدادٌ لقبلتها،
وكأنَّ المساءَ إذا سافرتْ
غام في أسود الهمّ.
ماذا نسمّي فراديسها بعد ذاكَ؟
ومن سوّر الفم بالشفتين
لتحتويا أبيضاً يتناثر بين الكلامْ؟
وكم قبلة إن تقدمت تكفي،
وكم من عناق يفورُ،
وكمْ منْ منامْ
أسوقُ العباراتِ لا لأوضّحَ سرَّ الدلالةِ
حين تمدّ لقامتها سوسناً
يستمدّ الشذا من وسامتها
بل لندرك كيف انبتت ليلة الأربعاء
هواجسُنا حولها...
إنها المدّ إذْ كوّرتْ صوتها،
ورمته كخاتمها،
فتدحرج حتى عرفنا البحيرة كيف تنامْ.

لها من فمي قبلة حول شمسٍ بها،
ولها أنها إذْ أفاقت
رأتنيَ أرسم أحلامها،
وأوسّدها بيدين خرافيّتين
فترمي نعاس يديها على جبهتي
ثم تغرقني شاعراً... شاعراً
لأُطوّفَ، أو لأُكذّبَ كلّ نعيم عداها
ويعلو صهيل الكلامْ.
أتيت وفاجأتها مرّةً
وهي ترمي على صورتي دمعها
وتفكر كيف ستحيى ضفيرتُها دون كفّي
فقبلت خاتمها،
ودخلت إلى سحرِهِ
ثمّ صرت إذا فركتْه بإحساسها
مارداً من دخانٍ
وأخرج كيما أعود إلى قلبها شاعراً... شاعراً.

حدثتني وكنّا على خدرٍ
أنَّ عشّاقها كثروا
وصبيَّاً يعاكس مشيتها
فابتأستُ،
وأخرجْتُ حبّة حبٍّ
من الصّدر
قبّلتُها
فإذا شجرةٌ تتطاول حتّى مدى أصدقائي
صعدت... صعدت
وحالفني الحظُّ
حتّى إذا غمزتْ وردةٌ لرفيقٍ لها
أعرفُ.
وإنْ وشوشتْ جارةٌ بمسامع جيرانها
أصفُ.
وصار الجميع عراةَ القلوب
أراهم وإن كان ليلٌ بهم
دون نجم ودون قمرْ.
وفوجئت بي مطراً إذ أريد،
ورعداً إذا أمطرتْ،
ورياحاً إذا ساعدتني الطّبيعة،
صرْتُ مجازاً لكل مجازٍ،
وآخر ما أبدعته الكناية،
أحسسْت بي لا أرى
فدخلت إلى كل قلبٍ
تفوح الذّكورة من ركنه
ثمّ أخرجت (امرأتي)،
وسددْت النوافذ كيلا تعود
وعدتُ إلى حيث كنّا
على خدرٍ وسمرْ.
***
وُلدْتُ قبيل ولادة تفّاحها بسنونو،
وخمس زغاريد
بايعتها بالتّخاطر
ثمّ بكيتُ... صرخْتُ
وكان الجميع يظنّونني أستعدّ لبدء الحياةِ
ولكنّني كنت أنده قادمها ليصبّ بمستقبلي.
كنت أدرك معنى تباشير جارتنا بقدومي،
وأسمع صوت الحنين بداخلها
فبفطرتها أدركَتْ
أنّني سأكون (لابنتها)
عانقتني طويلاً
وقالت لأمي:
سيكبر في داخلي كجنيني
وحين الولادة كنت كبرتُ،
وعانقت داخلها مثلما عانقْتني.
***
أخيراً وجدت لها شبهاً
تذكرونَ الطَّبيعة حين تضيع بفتنتها طفلةٌ
تعرف الورد، والبلبل المتماوج بين ضفائرها
إنها أجملُ.

ولا بدَّ أنكمُ تسمعون رنينَ قلوب الصبّايا
إذا اجتاحهنّ السّحاب بُعَيدَ العناقِ
تسابيحها أكملُ.
ولا بدّ مرّت بكم ثورة الأمنيات،
وقلتم عسانا نقبّل هذي الفتاة،
ونترك أعمارنا بعدها،
وجهها أنبلُ.
دخلت مجاهيل فتنتها
علّني إنْ عثرتُ على مكمنِ الضّوء
غافلْته وجلبتُ لكم قبساً
فأوقّر وصفي،
ولكنّني ضعْت في بلدٍ ما له علمٌ
كله علمُ
سجدتُ... سجدتُ
وناديتُ كلَّ ملائكة الأرض:
يا أصدقاءُ
أنا أوّلُ الواصلين إلى جنّة الخلدِ
آمنتُ... آمنْت
صدّقتُ كلّ الرّسالاتِ
هيا اجلبوا الشّعراء لئلاَ يعضّوا أصابعهم،
ويقولوا: السّماح،
ويا ليتنا من تراب،
ولن ينفع الندمُ
كبرتُ بعيني،
ودغدغني خاطرٌ إذْ رأيتُ الأنا تستطيل
إلى أن تيقّنتُ أنّي سفير الهدى والجَمالِ
وقرّرت أَنْ أكتمَ السرّ
ماذا لو انفضح السرّ؟
واحتكم الشّعراء على ما أرى؟
سوف أخسر قافية المدّ والجزر،
تخمد كلُّ البراكين،
تحزن شمس النّساء إذا ما تناهى إلى سمعهنّ
سجود المرايا أمام فتاتي
لذا عدتُ من حيث كنْت
كتوماً
رسولاً إليّْ.
وصارت جميع قصائد من أفلحوا وتزكّوا
تحوّمُ حول الجَمالِ
ولكنّني حين أبدأ
تستخدم الأبجدية سحراً جديداً
وتصمتُ كلَّ دواوين أرضي أمام النبيّْ.

❒❒❒

سبيُ الأميرةِ البابلية

شعر : ساجدة الموسوي- العراق

من نبضِ الطينِ
وأسرارِ طلاسمِهِ
منذ التكوين الأولِ للذاتْ
منذ زمان أوغل في الهجرةِ
طيراً برياً
مرَّ وفاتْ...
ثم تعالى فوق نخيلٍ
وفراتْ...

* * *

من زمنٍ ما زال يرنُّ
بأجراس الكهّانْ
آلاف غبرت
وأنا ما زلتُ كأني
. بنتُ الآن .
تعرفني كل ملوك الأنسِ...
ملوك الجان..

* * *

عشتُ زماناً... إثرَ زمان
حينَ يراودُ دجلةَ شرٌ
أشرقُ فيها روحاً
فتهزُّ مجاهيلَ الظلمةِ تمحقها
تشرقُ شمسٌ.. أمٌ
فأقيمُ على بابلَ عرسي
ويغني في العرسِ
جميعُ الناسْ...

* * *

حناءٌ وشموعٌ
رقصٌ... ودموعٌ
يمتلئُ الليلُ بأزهارِ البرقِ
وعطرِ الآسْ...

* * *

عرسي أجملُ من كل الأعراسْ

ينشغلُ الأطفالُ بنثرِ مياه الورد

وترنُ جدائلنا
بعصافير الأجراسْ

***

كنتُ عزيزةَ قومي
وأميرتهمْ
كنتُ على هامةِ سومرَ
تاجاً من ماسْ

***

لكني منذ سُبيتُ
أوائِلَ هذا القرن الضائع...
صرتُ أسيرةَ حربٍ... نهبوني..
وضعوني في صندوقِ حديدٍ
حملوني لبلادٍ أخرى
لستُ أرى فيها
غيرَ وجوهِ الحراسْ

***

ها أنذي تأكلني الغربةُ
نائيةً عن وطني
عن أهلي..
أصرخُ.. يا بابل.. يا سومر
يا وطني...
لا أسمعُ غير سلاسلَ قيدي
وعيونٌ من حجرٍ تنظرني
أصرخُ يا وطني...
تتقطّع في رئتيّ.. الأنفاسْ

***

آهٍ يا زمنَ الظلمِ
وظلم السفّاكينْ
ألهذا الحدّ انقلبَ الحقُّ إلى باطلْ
والباطلُ أضحى حقاً؟
طَفَحَ الكيلُ
وضاعَ المقياسْ

***

وأنا...
أصرخُ يا وطني...
يا مهجة روحي... يا شجني..
آتٍ صوتي...
وسأصرخُ في وجهِ غزاة القرن الأسودِ هذا
: سيحل الطوفانُ...
فلا تذر الريحُ سوى
مِزَقٍ من راياتٍ تطفو
وكراسٍ خاليةٍ
فشريعةُ جدّي حامورابي
ما ماتت
مات الحقُّ... ومات العدلُ
ومات الإحساس!...

***

سأجيءُ برؤياي..

سأنهضُ عنقاءً

من كحلِ رمادي

سأريكم بابلَ ثانيةً

قمراً فضياً

وشريعةَ حبٍّ

أكتبها بدمي

وشغاف القلب

هو القرطاس

دمشق في 27/ 6/ 2003

❑❑❑

تحريض

شعر : محمد خالد الخضر

اترك حصانك في الفلاة مهيئاً
من خافقينا ينبع الإقدامُ

هذا هو الموت الأخير ألا تراني
قد جمعت غنائمي
أنا واثقٌ مما فعلنا نحن خاتمة الطريق
ونحن خاتمة الأماني، نحن نكتب بالدماءِ
وقلبنا أقسامُ
عيناك أغنيتان مع وجعٍ ونارٍ
فيهما لا يلتقي إلا أنا والحب
والأيامُ

خذني أحبك..
أنت تدري كم أحبك
أنت قدري والأفاعي لا تزال تنام
قربك، من يعود إلى ديارك أمنٌ
من كان يغدر في حنينك آمنٌ
ما بين خندقك المهيء والخيول ينامُ
أنا ذاكرٌ ذئباً ترعرع ثم عضّ
وليّ نعمته الحزينْ
لم يرعَ ما أعطاه في الزمن الأمينْ
اتعيده، وتعيده
ما جفّ جرحي يا صديقي ما خبا الإيلامُ
النار موقدة فأهلاً بالضيوفِ
ألا ترى، ربطوا الخيول هناك في الوادي
القريبْ
سيخادعونك مرة أخرى، وأنت تشدني
حتى أسامحَ..
أو أفاوضَ...
فاللقاء حرامُ

هم يشحذون سيوفهم مملوءةً بالذلّ...
فاغضب، واحترسْ
ورفاق دربك في الطريق يخبئون عيونهم

وتعودني كي لا أقاتل
والمضارب أنكرتني
كلما خبأت رمحي، كلما كتب
العميل رسالة للثعلبانِ
ولا أفجرها على أوداجهِ
وعبير عهدك في دمي متسائلٌ
ماذا أجيبك؟
انحنت من وجدها الأعلامُ
الكأس مترعةٌ فكم طربوا لخلخالِ
الجواريَ
كم رمونا بالفوارغ بعد سكرٍ قاتلٍ
جاؤوا إلينا ثم أعطينا البنادق
والخنادق وانحنوا وتراموا.

والصفحة الأولى على آمالنا
أخذوا شذاها ثم غطوا وجهك
الأندى بمعمعة الوطيس فحبهم أوهام

أنا قادمٌ، إن شئت في خصري
حزامٌ ناسفٌ
وأنا يفجرني الردى
وأنا تفجرني السياسة عندما
تمضي بها أقزامُ
وأنا أحلق قرب سربك
في الفضاء صقور جوٍّ
ثم نقتطع المسافة
كي يحلق في الفضاء حمامُ

هذا الفضاءُ فضاؤنا
وأرى عليه..
كلّ خفاشٍ زنيمٍ..
والفضاء سلامُ

أما البيادر كم لعبنا في حناياها
فأرقنا الغريب وشاقنا الإلهامُ

دعنا نمارس عشقنا الأمويّ
دون تجسسٍ
والفل يطلع بيننا
والياسمين على الجدار
يمدّ كل جماله الأزليّ
دعنا وحدنا وليخرج الأخصامُ.

❑❑❑

عالم القصة

المُبدع الكبير

حكاية : عبد الستار ناصر- العراق

منذ أن نشر كتابه الشهير "تحسين اللسان في مدح الحسان" والأموال تنهمر عليه ذات اليمين وذات يُسر الحال، لكن عثمان السيّد يعرف أن كتابه هذا لا يستحق القراءة، فهو مجرد كلام مأخوذ بعضه من (رجوع الشيخ إلى صباه) وثمة صفحات مستلة من كتاب (الإمتاع والمؤانسة) ومن ترجمات باللغة الهندية التي وحده من يعرف أسرارها وخباياها بين أقرانه من الشعراء وكتّاب الرواية والفلسفة.

لم يكن الأمر عسيراً في تأليف كتاب آخر يبحث في العلاقة السرمدية بين الجنسين، لا سيما وأن قدامى أدباء الهند أمعنوا في تدوين هذا الجانب الحسي الذي يباع فوراً بين المراهقين والباحثين عن اللذة ويأتي بالدراهم والدنانير بسرعة البرق، لهذا راح عثمان السيّد يسهر الليالي بين الكتب العتيقة الصفراء يجمع المعلومات من بين سطورها المغبرة حتى تمّ له إنجاز كتابه الثاني "ما يفعله الحسد في ليونة الجسد" وهو بحق كتاب خطير يحكي عن السحر الأسود الذي مارسه قدامى السيخ والهندوس على أعدائهم من القرن التاسع عشر، وكان فعل السحر يأتي أولاً على طراوة الجسد الذكوري ويشطب على الجينات الوراثية من جذورها حتى يتم حرمان العدو من إنجاب الأطفال وتتحقق لهم الغلبة في أية حرب ستنشب بينهما في القريب العاجل حتماً.

ظهر الكتاب في ساعة نحس، لم يلتفت إليه غير قلّة من الذكور الشواذ، وتأكد الفشل حين عادت إليه مئات النسخ بعد مرور ستة شهور من تأريخ البيع، فأحس عثمان السيّد أن عنوان كتابه صار كما الثوب الذي يلبسه، فهاهو الحسد يفعل فعلته في ليونة الجسد!

رمى الكثير من الدنانير في جولة ثالثة، راهن بها مع نفسه على كتابه الثالث "الباه ولا الجاه" بطباعة فاخرة وغلاف أنيق باهر يثير النشوة والشبق العارم، وحقق الباه ولا الجاه ضربة كبرى في أسواق الكتب وأكشاك الصحف والمجلات، وراح اسم عثمان السيّد يتصدر قائمة أعلى المبيعات، بل صار عنوان الكتاب (مثلاً) يقال في كل جلسة (كيف) وسمر وفي كل مخدع خفي من الغرف

الحمـراء، حتــى أوشـك أن يكــون شــعار الدولــة، لــولا الخــلاف الرهيــب الــذي اشــتعل بــين

رجال الدين ومجلس النواب، وهي أول مرة في تأريخ البلاد تكون فيها جلسة النواب من أجل كتاب أراد لـه البعض أن يمزق ويحرق في قلب المدينة، بينما طالب الليبراليون تكريم المؤلف على شجاعته وجرأته في ذكر الحقائق دون أقنعة وبلا تزوير!

الحرب التي نشبت ما بين النخبة وعامة الناس رفعت منسوب البيع السرّي لهذا الكتاب، حدّ أن مطبعة الشرق لم تستطع توفير ما يحتاجه القراء من (الباه ولا الجاه) إلاّ بعد وجبة مسائية يطبع فيها الكتاب.

عند الفجر تمكن أحدهم من حرق المطبعة بكل ما بقي فيها من أوراق الكتاب، لعلها أول كارثة من هذا النوع تراها المدينة، لكن عثمان السيّد –وقد احتفظ بأصل كتابه الثالث –تمكن من إعادة طبعه وتعويض الناشر عن خسارته وترميم البناية مع إحضار مجموعة من الحراس يحملون البنادق لحماية المكان من الحرائق أو السرقات.

* *

صار عثمان السيّد من أكبر أغنياء العاصمة بعد أن باع من الباه ولا الجاه أكثر من خمسمائة ألف نسخة في أربعة شهور، وتمّ ترجمة الكتاب إلى اللغة الروسية والصربية والبرتغالية واليابانية، وعند احتفاله الباهر بالطبعة الثالثة من هذا الكتاب الممتع تمت ترجمته حرفياً إلى اللغة الهندية دون مشورة المؤلف.

سقط عثمان السيّد على فراش المرض وهو يفكر في المصير المحتوم الذي ينتظره بعد أن رجع كتابه إلى أصحابه في الهند وكيف أنهم سيكتشفون الحقيقة بعد قراءة الباه ولا الجاه، فما من شيء في هذا السِفر الإباحي إلاّ وجاء من قدامى فلاسفة الهند الذين أبدعوه منذ عشرات السنين!

أوشك المؤلف أن يموت بعد مائة يوم من النوم وهو صريع الرعب والشكوك من افتضاح أمره، وفكر أن ينهي حياته بيديه قبل أن يعرف القراء وأبناء مدينته ما كان يفعله من (لطش) واستخفاف بعقولهم حين راح يسرق أفكار سواه من المبدعين شرقاً وغرباً!

قدر في ساعة من تأنيب الضمير أن يكتب اعترافه قبل أن ينهي شهيقه برصاصة في البلعوم، جاء في خطابه المرسل إلى قارئه الكريم:

–"كنت أحب إثارة المتعة في نفوسكم، لست سارقاً بالمفهوم الذي عرفتموه اليوم عني، بل رأيت أن الحياة تحتاج منّا إلى شيء من الحركة حتى نتمكن من احتمال قسوتها وجنونها.. أرجو أن يسامحني كل واحد منكم على جريمتي الصغيرة هذه، وهي كما ترون أصغر جرائم هذا العصر الغبي المزحوم بالحروب والنكبات والأخطاء.. سامحوني بارك الله فيكم وأحسن مثواكم، وها أنا أعتذر منكم بقتل نفسي، فهل أستحق عفوكم عني؟".

**

في الساعة الحادية عشرة من الليلة التي قرر فيها عثمان السيّد حسم أمره مع الحياة برصاصة على الرأس أو البلعوم، رنّ جرس التلفون.. رنّ كثيراً قبل أن يرفعه، ثمة من يخبره بصوت مملوء بالفرح:

–مبروك يا عثمان السيّد، ألف مبروك يا أُستاذ فوزك بالجائزة الكبرى عن كتابك الباه ولا الجاه.

لم يفرح عثمان لهذا الخبر العظيم، فما يزال مصيره المحتوم قيد المصادفة في أن يكتشف أمره قارئ من الهند، وربما تهبط فوق رأسه صاعقة ما إذا وقع الكتاب المترجم في بيت أحفاد المؤلف الحقيقي..

لكن الشكوك سقطت كلها حين قال التلفون ثانية:

–رشحتك جمعية أدباء الهند القدامى لنيل هذه الجائزة بعد أن جاء في تقريرهم السنوي بأنكَ قد تجاوزت في كتابك "الباه ولا الجاه" كل إبداع الماضي.

ولم يكن أمامه في تلك الساعة غير أن يحرق اعترافه بعد أن أعاد المسدس إلى مكانه الخفي وهو يهمس مع نفسه في حالة من الرقص والنشوة والأمان:

–الآن، لا بد من تأليف الرابع.

سحب ورقة بيضاء راح يكتب في أعلاها عنوان كتابه الجديد: لا شيء يعيد المهاجر مثل هزّ الخواصر.

❑❑❑

حين يصدأ السلاح

قصة: عدنان كنفاني- فلسطين

عندما تقف أمام البناء الذي كان عظيماً، تشعر أنك على وشك الدخول إلى عالم من الأشباح.. تسحبك الذاكرة إلى ساحات التصّور الطفليّ مع حكايات الغول والعنقاء، والساحرة الشرّيرة المتربّصة في قصرها المهجور..

حتى هذه التصوّرات الخيالية القاسية.. التي ملأت دنيا طفولتنا بالخوف، لا تقارب أبداً ما تشاهده أمامك مفتوحاً على آخره يحكي "كما تروي رغم هدوئها المطبق شرائح الإسمنت المتراكمة بعضها فوق بعض بوّد ليس له مثيل "قصّة وجه الإنسانية الآخر عندما يفقد آدميته، ويعلّق قيمه وحضارته وثقافته وإنسانيته على ماسورة مدفع أو بندقية، أو فوق قذيفة تحصد وهي –تؤتي أكلها – الهلال والصليب والطفولة والتاريخ، وتترك وراءها بلا خجل إرثاً مقروءاً ومنظوراً إلى الأجيال القادمة يكرّس وصمة سوداء على الصفحات الخيّرة، يشفق اللسان التعرّض لذكرها...

ورغم القدرة على تلمّس المأساة براحة اليّد العارية.. لن تصدّق...

بناء من عشرة أدوار أو أكثر –فالأدوار العلوية متهاوية ومطبقة فوق بعضها على شكل يستحيل معه ضبط العدد –وكل طابق يضّم ثماني شقق سكنية.

واجهة عريضة تفتح ذراعيها على ثلاثة شوارع رئيسة من أهم الشوارع التي قدّر لها أن تكون على مقربة من خطوط التماس الساخنة بين شطري المدينة الغربي والشرقي...

وقدرها هذا جعلها هدفاً جليّاً من جهات أربع، حوّلها "مع استمرار التهديف" إلى هيكل مرعب، لو أعملت أقصى طاقات إبداعك، فلن تقدر أن تحقق له وصفاً..

تقرأ بوضوح على ما بقي صامداً من الجدران، توقيعات كافة أنواع الأسلحة ومقذوفاتها الخفيفة والثقيلة، الحارقة والمفجّرة والمخترقة إلى الطرف الآخر تاركة من خلال ثغرات بشعة فوهات ضيّقة تقود ناظريك للتفّرج على مساحة محدودة من المدينة المسحوقة بعذاب الحرب...

ولن يفوتك التمتّع للحظات ببريق مياه البحر البعيد من جهة أو بقمم الجبال الخضراء من الجهة الأخرى.

تحيّرك الأسئلة.. كيف خلع هذا البناء العملاق ثوب تألقه وأنواره ورخامه الأبيض والملّون، ورسم الحضارة الذي أراد تأكيده.؟ وكيف ضاع كل ما كان ومن كان فيه؟

من سقط أمامه أو على الطريق وهو يصارع بالدمع والساق موتاً فرض عليه؟ كيف انتشل أشياءه التي بناها قطعة قطعة ودمعة دمعة.. وهل استطاع أن يفعل.؟ أم عاجلته المصيبة ولم تترك له أكثر من مساحة أناه..

تساقط الزجاج وأعمل تقتيلاً ثم تفتّت وتلاشى، تساقطت أو نزعت، حرقت أو سرقت الأخشاب التي كانت أبواباً ونوافذ ومكتبات وتركت مكانها فراغات مرعبة يحيط بها السواد، ويرسم فوق رؤوس حجارتها المدبّبة أشكالاً مشوّهة ملطّخة بالأحمر والأصفر والرمادي..

حتى الشرفات التي حملت بين جنباتها لحظات الحب والفرح والشوق، وفناجين القهوة الصباحية ومناقيش الزعتر مع اقتراب المساء، وحملت همهمات أمّهات يتابعن لعب أولادهن على الرصيف المقابل وأشواقهن في انتظار الرجال، تساقطت هي الأخرى..

بعضها هوى ولم يحتمل، وبعضها الآخر تعلّق وأرخى أطرافه المشكوكة بأسياخ الحديد مثل جدائل عذراء ذبيحة...

وبدت واجهة البناء شبحاً لرجل مهلهل بارع –كما في كل الأوقات –في اصطياد الأشياء التي تبدو ثمينة من حاويات القمامة..

أمّا البوابّة الرئيسة فقد تراكمت أمامها أكوام تراب وحجارة، غيّبت تحتها الأرصفة والجثث والأحلام وأنبتت فوقها فيما بعد أشياء أخرى.! ليست وروداً ولا زهوراً ولا لوحات جميلة.. لكنّها أطياف قاتمة لبقايا ألوان حمراء وسوداء غامقة..

ولولا هذه الستارة الملوّنة البالية المحتّلة موقع نافذة بين طابقين.. يبدو من طرفها الضيق رأس أشيب صغير، يطّل لحظة ويغيب طويلاً. لحسبت أنك حقيقة أمام بوابّة عالم مجهول مليء بالأشباح المرعبة.

تخفي –الستارة الملوّنة –وراءها مساحة من عتبة الدرج، وفسحة الوصول إلى المصعد، مكان ضيّق لكنّه مختار بعناية، عاش فيه يوسف وصمد وحيداً سنوات طويلة بلا ماء ولا كهرباء وفي حدّ أدنى من الراحة والأمان.. وعاش في غرفة نظيفة واسعة تقع تحت درجه الرئيس. في القبو..

كانت تعني له الكثير من الترف بالقياس إلى سنوات الحرمان الطويلة التي قضاها في أمكنة لا تخطر على بال آدمي، تراوحت بين حظائر الحيوانات، والبساتين، وعربات الباعة المتجوّلين، ورمال الشاطئ، والحدائق المنتشرة هنا وهناك...

سنوات غربة طويلة حملته إليها من بلاد أخرى لم يعرفها أحد، ولم يستطع حتى العم الطيب أبو نايف صاحب دكّان البقالة في آخر الشارع أن يعرف كيف –وُلد –هذا الرجل الضئيل في زحمة المدينة الصاخبة..

سقط من فضاء مجهول، بلا ماض وبلا هوّية.

وقد استطاع "أبو نايف" هذا أن يجد عملاً لـ "يوسف" كناطور وبوّاب لهذا البناء العملاق.. ومن يومها دخل دنيا جديدة نظيفة أضافت إلى تقاطيع وجهه القاسية صفة لم يكن يعرفها أو أنه نسيها منذ زمن، يسمّونها.. الابتسامة..

وافق صاحب البناية الثري بكفالة العم "أبو نايف" على أن يعمل يوسف عنده بلا راتب شهري، كان يكفيه وزيادة –على رأي المالك الثري –ما يكسبه من خدمة سكّان البناء الكثر، وخاصّة أجرته عن تنظيف الدرج وشطفه كل أسبوع على الأقل، إلى جانب إقامته الشخصية.. المجّانية..

والأهم من ذلك كله ما يتحمّله المالك –المدعوم –من مسؤولية التستّر على شخص مجهول وبلا هوّية.. ومن يومها عاش "يوسف" في دنياه الجديدة راضياً وسعيداً، وحقّق خلال زمن قياسي محبّة السكّان، فقد حرص بجهد دؤوب ومخلص على تأدية الخدمات الكثيرة لهم بأمانة وعن طيب خاطر بل وتفان ليس له مثيل..

عندما بدأت الحرب الأهلية المجنونة غادر صاحب البناء "الثري الكبير" البلد إلى بلد أجنبي، يملك فيه أيضاً بيوتاً وأعمالاً رائجة وأرصدة محترمة في مصارفها، حقّقت له طيلة سنوات الحرب وما بعدها حياة مشبعة بالترف وأكثر من الكفاية..

وخلال هذه الفترة أيضاً غادر سكّان البناء الكبير شققهم واحداً بعد الآخر.. منهم من قتل أو جرح، وأكثرهم هرب إلى أماكن أكثر أمناً وأماناً، أو إلى بلاد أقّل خطراً على حياتهم ليس أكثر، وفي نهاية المطاف وجد "يوسف" نفسه وحيداً في هذا البناء العملاق..

عاش دقائق الأحداث وتوالي فصولها ساعة بساعة ويوماً بيوم.. تتساقط الحجارة من حوله، وتملأ رأسه أصوات فرقعات تهّشم الزجاج، وأزيزها المرعب..

وكثيراً ما اكتوى بلهيب الحرائق المتواصلة والمتّصلة على الدوام بتناسق تام مع أصوات العويل والبكاء وأنين الخوف وترقّب الموت في كل لحظة..

مرّت أمامه عشرات الصور المتشابكة والمختلطة، وأشكال المليشيات والتنظيمات والفرق المحلّية والدولية القريبة والبعيدة..

عاش تفاصيل الاجتياح الإسرائيلي بالطائرات والمدفعية وأحدث الآليات المتطورة التي تشبه بالشكل والمضمون تفاصيل دخول قوات "المارينز" الأمريكية..

سنوات وسنوات والمأساة تمضي إلى الأمام ولا شيء يوقفها.. يتبّدل الشكل ويتغّير مع تبدّل مواقع المتقاتلين أو تقهقراً ولا يتبّدل وضوح السبب ولا المقصد والغاية التي لم يدرك أبعادها "يوسف".. كانت معركة لا تعنيه، ورغماً عنه لم يستطع إلا أن يعيش ساعاتها..

يحمل القتلى إلى السيّارات المكلّفة بنقل الجثث، وينقل الجرحى إلى حيث يطلبون ويقدرون على الوصول، وبين الحين والحين يكفكف دمعة تنساب ساخنة على صفحة طفل تيتّم، أو فتاة

صمد مع القلائل الذين صمدوا، وأتقن صنعة البقاء على قيد الحياة مغلقاً عالمه كله على المسافة القصيرة بين بوابّة البناء العملاق وغرفته الآمنة المختارة عند عقدة الدرج، وبين دكّان العم "أبو نايف" المنطوية والمختبئة تحت كثافة إسمنت البناء القائم فوقها، والتي أصّر صاحبها أن تبقى مشرعة غالب الأوقات..

في ليلة حزينة تزوج "يوسف" من "حسنة" ابنة العم "أبو نايف"..

حدث الأمر بسرعة.!

وجدها في أحد الأقبية القريبة لبناء متهدّم، تموء مثل قطّة فقدت أشبالها المولودين توّاً، ممزّقة الثياب، على فخذيها العاريين خيوط رفيعة من الدماء، تخفي وجهها الملائكي الجميل المخّضب بدموع مقهورة ضعيفة وراء خصلات كثيفة من شعرها الأسود..

حملها برفق إلى بيتها، ومثل خلق الله، طلبها للزواج..

تزوجّها بلا ضجيج.. زفّتهما أصوات القذائف المتقطّعة، ورشقات الرصاص الخطّاط، كتبا ليلتها عهد الحب بينهما آهات موجعة فوق الجدران المتعفّنة المليئة بتوقيعات وشهادات كافة صنوف الأسلحة والطلقات..

تخّلى لها عن فراشه، فنامت بعمق كأنها طفلة عثرت على صدر أمها بعد بحث طويل..

في اليوم التالي جاء "أبو نايف" يخفي تحت معطفه الطويل بندقية حديثة سلّمها بكثير من الحيطة والتحّفز إلى "يوسف" ليستعملها عند الحاجة فالأمر لم يعد يحتمل –كما قال –هذا القدر من الحياد ولا بد من وسيلة للدفاع بها عن النفس...

عانقها بشوق، عادت به إلى زمن بعيد غائص في قاع واد سحيق، لكنّه انتفض فجأة تمالك زمام نفسه وقرّر بلا أسف أن يدفنها في مكان يصعب اكتشافه بين الأنقاض المبعثرة في قبو البناء العملاق..

بعد حين ظهرت عوارض الحمل على "حسنة" وأيقنت أن الأمر مؤكّد، اختلطت في رأسها الأوراق، وليس لها أن تتّخلص من الشّك إلا بقتل الجنين، أو تعيش ما تبقّى من العمر أمام وجوه قبيحة تغتصبها كل لحظة..

في ظهيرة يوم مشمس توجّهت إلى الشارع الخلفي للبناء حيث الساحة مكشوفة عن آخرها لرصاص القنّاصين، وبهدوء وتؤدة راحت تتمّشى وسط الشارع العريض..

لحظات.. ثم سقطت والدماء الغزيرة تسيل من رأسها..

انتظرا حلول الظلام لينسّلا تحت جناحه البهيم ويسحبا جثّتها، ويسلّماها إلى سيّارة الهلال الأحمر المكلّفة ترحيل الجثث إلى المقابر الجماعية المجهولة..

توّقفت الحرب بعد حين، وبدأت الحياة تعود إلى وجوه الناس، وابتدأ العمل في أكبر عملّية

تنظيف ورفع أنقاض وتجديد مواقع وشوارع..

بين تلك المساحة وهذه مات العم "أبو نايف"، ومات صاحب البناء الثري تاركاً كل ما يملك لابنه وريثه الوحيد الذي عاد إلى البلاد بعد توّقف القتال، واستقرار الحال..

صبيحة يوم مشرق ربيعي.. فتح "يوسف" عينيه الغائرتين على منظر فريد.

عدد من الرجال يتحلّقون حوله في مساحة المكان الضيّقة.. اقتلعوه من فراشه الضنك.. وأوقفوه عنوة أمام الشاب النحيل الذي نظر إليه طويلاً يتفّحصه بدّقة.. رفع إصبعه الرفيع مشيراً باحتقار إلى "يوسف" الضئيل المنهك المهلهل، بدا كأنه شبح قام لتوّه من قلب الحكايات والأساطير..

تمتم بقرف:

-ألقوا به إلى الطريق..!

وقبل أن يتحرك الرجال لتنفيذ الأمر، انسحب "يوسف" بانكسار ولم ينطق بحرف..

نزل الدرج المكسّر إلى القبو بهدوء.. أخرج البندقية من بين الأنقاض.. عانقها بعشق، عادت به مرة ثانية إلى ماض بعيد..

ما زالت رائحة ماسورتها تحرّك في صدره نشوة لا توصف..

حملها بهدوء أيضاً إلى فوق.. صوّب ماسورتها إلى صدور الرجال الذين يعرفهم ويذكر أشكالهم.. يراهم يتجوّلون في سيّارات مكشوفة، يطلقون الرصاص على كل شيء يتحرّك، تلتصق وجوههم القبيحة على صدور العذارى..

وبهدوء شديد أيضاً.. هيأ السلاح.. وضغط على الزناد..

كان الصدأ الذي خلفّته رطوبة القبو قد عشّشت في مفاصل السلاح.. فلم ينطلق.!

انقّض عليه رجل ضخم، وقذفه مثل كرة من النافذة إلى الشارع..

سقط فوق ركام البناء المكّوم أمامها على الرصيف.. ارتطم رأسه على حجر مدّبب.. قتله على الفور.. تحلّق حول جثّته خلق كثير.. قال أحدهم:

-انتحر..!

قال آخر بأسى:

-مسكين..!

حضرت سيّارة "الهلال الأحمر" المكلّفة نقل الجثث، على عجل..

أحد من الناس لم يتعرّف على صاحب الجثّة..؟

وبينما كانت سيارة الموت تنقله إلى المقابر الجماعية المجهولة..

كانت "البلدوزرات" العملاقة تتقاطر إلى المنطقة لهدم البناء المتداعي..

❑❑❑

مفترق العمر

قصة: سوزان خواتمي- سورية

ضمها إلى صدره، فسرى النمل في جسدها، وتراجعت مبتعدة.

إنها تشبه كل الزوجات المتذمرات، بغياب الأولاد عنها تشغل نفسها بالشكوى.

. "حرارتي اليوم مرتفعة.. أبرد كثيراً.. أجلب لي معك علبة فيتامينات".

ومثل كل النساء أيضاً تتحفظ في تحديد عمرها، كأنه سر من أسرار أمن الدولة، لكنه يعرف عمرها كما لو كان القابلة التي سحبتها من بطن أمها.

. "إنك يا صغيرتي.. تجاوزت الخمسين بسبعة شهور وأربعة أيام وكم ساعة".

حدد لها عمرها، رغم سوء العاقبة.

. "ما أظرفك! لك لسان كحد السكين... وأنت تشخر" تجيبه وهي تشمر أنفها

. "منذ متى؟".

. "منذ.. منذ.. أن دخل ابنك الإعدادية".

ما زال لحجرات منزلهما ترتيبها الهندسي المعتاد، لكن خللاً غير مرئي ظهر في علاقتهما كزوجين عتيدين.

المناكفة تطحنهما، قاوماها بأقل الأضرار الممكنة: هو بحبوب زرقاء لها مفعول منشط، وهي بقراءة كل الكتب الرومانسية المحفزة في مكتبتها حيث تعمل.

حين قاطع التثاؤب مسار قبلاتهما، انسحبت هي بخجل إلى أقصى اليمين في الفراش العريض المزدوج المساحة، واحتل هو غاضباً القطب الآخر..

وفيما كان الزوجان يتشاركان الأحلام والكوابيس بحكم الوسادة المشتركة، كانا يتألمان معاً.

***

سحابة رمادية كانت تعبر سماء حياتهما حين ظهر لها ذات يوم خريفي ممطر: شاب نحيل برأس يقطينة، ولحية نابتة، يشبه غيره من الشباب ببلوز فضفاض وجينز ضيق، كانت ملابسه المبللة تنقط فوق بلاط مكتبتها، مبللاً كقط أجرب، تسلل بين الرفوف باحثاً عن كتب طبية تلزمه، قدمت له شاياً ساخناً، فجلس يتدفأ بجوارها.

لم يكن وسيماً، على العكس غامت تفاصيل وجهه، ؟؟ حالماً التفت مبتعداً.

عاود ظهوره بين حين وآخر، ثم في أوقات متقاربة لأجل هذا الكتاب أو لآخر تتكفل بالبحث عنه.

يشكرها بصوت أدغم يخرج من أنفه.

كان يضغط على أعصابها بخفة مستمرة، حتّى صار يعني لها نبضاً عذباً في قلب هامد.

ترتاح لمجيئه، غالباً ما تكون وحدها، مكتبتها ليست مشروعاً تجارياً رابحاً، فما عاد الناس يدخلون إلاّ لشراء القرطاسية.

يسليها وجوده، وكي لا تستحلفه البقاء، كانت تخلق حديثاً يسعيان معاً ليمتد بلا نهاية، حتّى جنح هو لاقتراض رواياتها العاطفية، وبدأت هي تقلب معاجم التشريح الأجنبية.

لم تكن لعلاقتها به مسمى يصفها.. كانت ندى مس رؤوس مشاعرها.

لحية بلا ملامح رافقت أحلامها الليلة، كشيء عالق في الذهن كلما تجاهلتها ازدادت حضوراً، أصابتها بطفح جلدي فوق خديها.

زيت الزيتون، مزيج من ماء الورد والعسل، ومستحضراتها التجميلية أيضاً لم تجدها نفعاً.

قال لها زوجها وهو يستعرض مهاراته الطبية:

ـ "سأجلب لك معي مرهماً سريع الفاعلية، لكن أنبهك فيه نسبة كورتيزون عالية.. اطمئني لا شيء خطير.. هي أزمة منتصف العمر".

ذاك المتعجرف نسي أنه مجرد صيدلي بائع للأدوية، وانقلب عالماً بعوارض سن اليأس.

. "لماذا لم تمر بنفس الأزمة وأنت تكبرني بعشر سنوات؟".

. "الرجال لا يكبرون يا عزيزتي، إنهم يموتون دفعة واحدة.. ظاهرة طبية معروفة".

***

كل ما حولها ساكن كمستنقع بليد. اجتاحتها رغبة عارمة بالتغيير، دارت طواحين نشاطها: الستائر المخرمة كشبكة صيد، تلك المزهرية القديمة إحدى هدايا حماتها الكالحة كأنها شوكة في الحلق، وعثّ يرتع داخل الورود الذابلة في سجادتها الصينية.

تظهر أمامه بخصلات حمراء زرعتها في بستان شعرها المصبوغ، وزينة لها ألوان لوحة تشكيلية، تحشر شحومها الزائدة داخل فستان نوم ضيق.

. "جنت زوجتي يا عالم.. بعد تعب النهار تهجم عليّ كالساحرة.. لكنك ما زلت جميلة" يتدارك سماجته، ماداً إليها ذراعيه.

جسد يهرم وقلب عربيد.. حشوة الفراش القاسية تحطم ضلوعها.. الشراشف النظيفة جداً كفن يلفها.. تسقط في قاع النوم وهي تسمع ألحان هموده..

❑❑❑

العقم

قصة: محمد نديم- سورية

1

السيد الأديب.. س

تحية وبعد

نعلمكم، أنه، ووفق خطة عمل، دار النشر، التي تتشرف بطبع مجموعتكم القصصية. فإنه يتوجب، عليكم. أن تتجاوز صفحات الكتاب، مئة صفحة، من الحجم المتوسط. حتّى يتم إصدار المجموعة. وما أرسلتموه، من قصص. لا يلبي خطة عملنا. نطلب إليكم، إرسال قصص جديدة.. أخرى. حتّى يرى كتابكم النور.. ودمتم.

2

مرت شهور، وشهور. وصدرت عن دار النشر.. عشرات من المجموعات القصصية، ودواوين الشعر، والدراسات الأدبية. ومجموعته الأخيرة. ما زالت، مركونة، في أحد أدراج دار النشر..

.. ماذا جرى له.

أهو العقم، الذي يصيب الكتاب. عندما يدخلون، مرحلة الكهولة. أم ماذا.

الكتابة، بالنسبة إليه. منذ أن نشر، أول قصة. هي حاجة، ملحة. كلما ضاقت نفسه، بما يتجمع، في وعيه، وما وراء وعيه. فيطلق مكنوناته، على لسان، أبطال قصصه. الذين ما تعدوا.. نموذجاً واحداً. الأطفال، والناس البسطاء. الذين لا يقدرون على التعبير، عن معاناتهم. هذا الانحياز المبرر، في قناعاته. وهذه النمطية، المتكررة وعدم خروجه. مثل أقرانه، إلى الفضاءات الواسعة. وإلى التجريب، وملاحقة المذاهب الأدبية، المستجدة. والتي أصبحت، أشبه (بالموضة) أبقته كاتباً، هاوياً. رغم مرور كل هذا الزمن الطويل، وهو يكتب، دون توقف.

أقرانه، دخلوا الاحتراف، منذ زمن بعيد. فهم يطرقون، كل باب. ويأخذون فرصتهم، في كل لون. فهم، إضافة إلى تخصصهم الأساسي. نجدهم، بين وقت وآخر. قد أصبحوا نقاداً، ودارسين لسواهم. وأيضاً منظرين. وأخيراً كتاب (سيناريوهات) تلفزيونية.

.. ماذا جرى له.

.. في إحدى الجلسات الأدبية، في العاصمة. أثنى عليه، أحد النقاد الكبار، بقوله.. إنه يكتب القصة (بحرفنة) فلماذا يجد نفسه، فجأة.. خاوياً. خالي الوفاض. تفلت المواضيع، من بين أصابعه، ولا يستطيع أن يمسك، بأي منها.

كان لابد له، أن يخرج من هذه الدائرة، التي أخذت تضيق عليه، وتحرق أعصابه.

لذلك، فقد اتخذ قراراً. وشرع في تنفيذه. أخذ إجازة من عمله، لمدة أسبوع وحبس نفسه، في غرفته. مانعاً الدخول عليه، في خلوته. وفرد أوراقه، وكتبه، على الأرض. ونثر أقلامه. وراح يستحضر كل تجاربه السابقة. وجميع ذكرياته، منذ أن تشكل وعيه.

وعلى هذا الأساس. وضع مخططاً للبحث. رجع إلى بداياته، بشكل خاص. وإلى بدايات الكتابة، في ذلك الزمن البعيد، بشكل عام. ووضع السؤال الأول، بخط عريض. وتحته خط، بالقلم الأحمر:

. لماذا لا أكتب، عن الحب؟

.. كانت أول تجربة له. قصة كتبها، على شكل رسالة، إلى حبيبة مجهولة.

ويذكر أيضاً. أن أول قصة له، نشرها، في مجلة دارجة، في تلك الأيام. جمعته مع كاتبة، معروفة. تتحدث قصتها. مثل قصته. عن حب مستحيل. فلم يكن هناك، في عصره، حب سهل.. أبداً. كان للحب، في ذلك الزمن البعيد. المقام الأول. فمن مجموع القصص، والقصائد. كانت نسبة مواضيع الحب. تأخذ الحيز الأكبر. حتّى أن الحب. كان يدخل، في كل المواضيع، الأخرى. فكانت الحبيبة، تختلط بالأرض، وبالحرية، وبفلسطين. حتّى بكامل الإنسانية. كنت تجد الحب، مبثوثاً، في كل الكتب. حتّى كان يتم نبشه، وإخراجه من كتب التراث. وكانت موضوعات الحب، هي بدايات، كل ما ترجم، من اللغات الأخرى. فكم أعدنا قراءة (آلام فرتر) وتنسمنا أوراق ورد (الرافعي) وتتبعنا الرسائل التي كان يبعث بها، كبار الأدباء إلى (مي) وكان كل ذلك. تغنيه (أم كلثوم) في مطلع كل شهر، في (الأزبكية) نطفئ الأنوار. ونسبغ السكون، على المكان. ونغمض العيون. ونغفو على أنغام الحب.

.. أزاح السؤال.

ووضع بدلاً عنه، سؤالاً آخر:

عن أي حب، يكتب؟

كيف يكتب عن شيء، لم يعد له وجود. اكتشف، وهو يدور بين الماضي والحاضر أن الحب. لم ينقرض بعد. لكنه ضاع، في الزحام. كتمت أنفاسه، المدينة الكبيرة. غيرته الحضارة، السريعة. التي جعلت كل شيء، مصنعاً.. حتّى الحب. كان (الأطرش) ينادي.. اشترى الحب بالعذاب. صار الحب، يشرى (بالدولار).

لم يجد أمامه. سوى أن يجرب، مثلما جرب سواه. ونالوا شهرة صاعقة. وأصبحوا حديث الشارع الأدبي، وغير الأدبي. وجرى اختطاف كتبهم، من الأسواق.. عندما كتبوا عن المرأة والحب. ناسجين قصصهم، على نول (رجوع الشيخ).

وجد نفسه. غير قادر، على خوض هذه التجربة. فليس لديه، الخبرة الميدانية فهو لم يدخل خمارة، أو بيتاً مشبوهاً. لا في أيام مراهقته، ولا شبابه، ولا كهولته. فضرب صفحاً عن موضوع الحب، برمته.

3

وضع سؤالاً ثانياً:

. لماذا لا ينتقد الواقع، ويشرحه.

.. فهناك فضاء، لا حدود له. يستطيع أن ينتقل فيه، من الخاص، إلى العام. فالسلبيات، في الجهتين. لا تعد ولا تحصى. وتستوعب. ليس فقط صفحات، القصة القصيرة التي لا تتجاوز، أصابع اليد الواحدة. وإنما المسلسلات، التي أصبحت حلقاتها، تتجاوز الثلاثين.

لكنه وصل إلى نتيجة سريعة، مفادها. أن الممنوع، لم يعد يخيف. بل جرى توظيفه لذلك أصبح مرغوباً فيه. فلم يعد هناك ما يمنع، كل من هب ودب. من إبراز أبشع أنواع السلبيات. سواء، في كل قطر، على حدة. أو في مجموع الأمة. من المحيط، إلى الخليج. وقد وجد. أن عشرات، من الفضائيات. ومثلها من شركات الإنتاج (التلفزيوني) تمول من أغلب الأنظمة. تهدف إلى كشف العورات. وفي سبيل التنفيس، وامتصاص الصدمات، والتراجعات. ومن ثم تفكيكها. وجعل الأمور. الكبير منها والصغير. بمثابة واقع. لا يمكن تغييره. وبالتالي تكريس هذا الواقع، للقبول به، وإلا فتحنا الباب، على الأسوأ. تحت مقولة.. السيئ أفضل، من الأسوأ. والذي تعرفه، أفضل من المجهول.

وتذكر.. كيف أن (نزاراً) الذي كانت له قصيدة، عصماء، كل عام. وكيف أن تلك القصائد، الممنوعة. كانت تهرب، من قطر، إلى آخر، بوسائل تبز أساليب تجار المخدرات.

فضرب صفحاً . أيضاً . عن طرق، كل هذه المواضيع.

4

وضع سؤالاً ثالثاً:

. لماذا لا أكتب، عن فلسطين؟

فقد ضاع، هذا البلد، منذ أن كان، في السادسة. قالوا له، عندما امتلك الإدراك:

. إن الأنظمة الرجعية، المرتبطة بالاستعمار. تقاعس بعضها. وباع بعضها الآخر، القضية، من أجل الإبقاء على (الكرسي).

فظل، كل شبابه، يحلم مع القطيع الكبير. بعودة فلسطين. فخرج في مظاهرات، لا تعد ولا تحصى. وكتب عن اللاجئين، وعن حلم العودة. وكتب عن مذابح الصهاينة، وعنصريتهم، مع مئات الكتبة، وفرسان المنابر.

في (حزيران) قالوا له.. إن الاستعمار، ساهم، هذه المرة، في تمكين الكيان الدخيل من ابتلاع أراض جديدة. صرنا نحلم، هذه المرة، باستعادتها، مع فلسطين. فكتب عن المقاومة، وإرادة الشعوب، في تغيير الواقع.. ما شاءت له الكتابة.

ثم وجد نفسه. بعد التغييرات (غير المعقولة) التي حدثت للعالم. بين ليلة وضحاها. وأصبح العالم من خلالها (قرية صغيرة) كما كان يردد، آباء (العولمة) الروحيين. ووجد ساكن (الأبيض) قد أصبح (مختاراً) لهذه القرية الصغيرة. ينظر لرعايا القرية. دون أن يقبل، لتنظيره. أن يأتيه الباطل، لا من خلفه، ولا من أمامه. ولا يقبل التأويل، أو التفسير. فهو صاحب المذهب المنفرد، في الاجتهاد. ولم يبق أمام، أي صاحب حاجة. وحاجتنا كانت، وما زالت قضيتنا المركزية (فلسطين) إلاّ أن نقوم، وكما قال أحد أصحاب القرار.. بالاستعطاف، والتوسل، إلى مختار القرية العالمية، لرد حقوقنا. إن كان قد بقي منها شيء. ولا شيء سوى الاستعطاف. ومن يفكر بغير ذلك. سيكون مصيره. مثل مصير، الذئاب، ذات الرؤوس المقطوعة.

وجد نفسه، فجأة، مع الملايين، من القطيع، الذي يرعى، من المحيط إلى الخليج ليس لديه، سوى إرادة واحدة.. أن يأكل، ويلبس ما يريد. وأن يتفرج، من خلال الفضائيات، على ما يحب. ويشارك في (السوبر ستار) وما عدا ذلك. فهناك، من يقوم بدلاً عنه، بالتفكير والتدبير، والسير في حقل الألغام، الذي تم زرعه في أرض القرية العالمية، وما تحتها، وما فوقها.

فعن أي موضوع، يكتب. وكيف له، أن يكمل صفحات المجموعة القصصية، التي ما زالت تنتظر في أحد أدراج، دار النشر. حتّى يصل بها إلى المئة صفحة.

فقرر أن يضرب صفحاً، عن الكتابة، برمتها. ولو أن هذا القرار، قد سبب له مع مرور الوقت ضغطاً في الدم، وتوتراً في الشرايين، ورفع من درجة (السكر).

قال له الأطباء:

. إن جسدك، قد أصبح مخزناً لكل النفايات، السيئة.

وطلبوا منه أن يعمل (ريجيماً) قاسياً:

ولم يشر، أي من المختصين، إلى ما يعانيه، حقيقة. وهو تراكم الأفكار واللواعج داخل نفسه. دون أن يتمكن من التنفيس عنها. كما كان يفعل، قبل أن يتوقف عن الكتابة.

وبمرور الزمن. أخذ يشعر، أنه قد وصل إلى حد الموت الجسدي. بعد أن ماتت نفسه.. أو هكذا كان يشعر، كل يوم.

فجأة. قرر مختار العالم. بعد أن عافت نفسه، من ممارسة، هوايته. التي استمرت، عقوداً من الزمن. في تطويع الأنظمة. وقرر التجديد. وممارسة هذا التطويع مع الشعوب.. مباشرة. خاصة، عندما انهار (برجاه) واكتشف أن الأنظمة، لم تمارس مهمتها، بشكل جيد. فقد فشلت في التطويع. مع أنها نجحت، في عملية التدجين. فقرر مختار العالم. أن يذهب إلى هذا القطيع الكبير، المدجن، بعملية عسكرية، ضخمة. حشد لها كل تقنياته، وفنونه الحربية، وما لم يتم تجريبه، بعد، من آلته الحربية. التي ليس عليها رقيب، أو حسيب.

فغزا العراق، في آذار.

وسقطت بغداد، في نيسان.

وفي أيار، أعطته أكبر منظمة عالمية. ظلت تخدع الشعوب بالشرعية الدولية، أكثر من نصف قرن من الزمان، شهادة (المحتل).

وأفاق (القاص) من الصدمة. عندما شاهد (المارينز) يجوبون، شوارع بغداد فاكتشف أنه قد جرى، احتلالنا، من جديد. نحن، دون بقية العالم.. الحر.

واكتشف، سريعاً. أنه، هو المستهدف المباشر. هو بشخصه. وباسمه. وبما يحمل من تراث، ومخزون فكري. وكل آماله، وأحلامه. وجدها كلها، مستهدفة.

فجأة.. وجد، أنه أصبح، من جديد، صاحب دور، ورأي. وأنه يجب أن يدافع، عن نفسه. فقد أصبح يقف، أمام عدوه. عارياً، من كل شيء. ووجد هذا الشعور، ينتقل إلى بقية القطيع، الكبير. مثلما تفعل النار، في حريق الغابات، في الصيف.

وجد نفسه. يلملم أوراقه البيضاء، من جديد، ويراكمها. ويأخذ القلم وراح يكتب، من جديد. ويكتب.. ويكتب.

❑❑❑

تحولات الرديني

قصة: عمر الحمود - سورية

1-التحول الأول:

في المقبرة

"ولد الرديني، وفي فمه ملعقة من ذهب".

هذا ما ردده المطلعون على حياة الرديني، ودفعوه إلى ترك الدراسة، فبيته مرفوع، وصوته مسموع، ولن يزيده العلم رفعة.

وكمهرٍ سبوح انطلق وراء شهواته، عاقر الخمرة، لها بالنساء، واختال بالرداء، قامر، وغامر، وعمّر لياليهِ بالسهر والسمر، ولم يذق المسرة الموعودة.

زيّنوا له السفر، فانتقل بين السفارات والمطارات، وزار مدناً تخلب البصر، وعرف ألواناً من البشر، وظلَّ يومه يتصدع، واستقراره يتزعزع.

راجع الأطباء، لم يروا في حالته مرضاً.

وعاد إلى عمارته الزاخرة بياقوتٍ وعسجد، والمحاطة بسدرٍ وسدير، ووسائل تمنع اللص والداب.

يزيد لدرجة التكييف، ويستوي على مقعدٍ موضون، يضع (الستلايت) العالم بين يديه، لا يهتم بما فيه فالصور متشابهة والأخبار مكررة.

يتصل عبر (الموبايل) بأصدقائه، لا يجد رغبة في استمرار محادثتهم، فيختصر مكالماته، ويلغي مواعيده، ويفتح مواقع في (الإنترنت)، لا تسره محتوياتها.

يطوف حوله الخدم بما يشتهي، ويتخيّر، تُعدم شهيته، يحاول إشغال نفسه بتدقيق كشوفات القائم على أرزاقه، لم يواظب على هذا.

يشعر باكتئابٍ وضياع، والقلق فعل به فعله، ولم تردعه كثرة الأصحاب ووفرة الأموال.

يتحرك بتوتر، تواجهه صورة والده بإطارها الذهبي.

يقترب منها، يتذكر أنه لم يزر قبر والده منذ سنين، وقد كان يزوره صبيحة كل جمعة في السنة الأولى لوفاته، وعند السنة الثانية نسي المقبرة وما فيها.

يسرح طرفه في الصورة، ثم يندفع إلى المقبرة!.

يدور بين القبور، يتبعه رجلٌ ملتحٍ متعمم، يرتدي جبّة بيضاء مخبونة، وبيده عصا يهتدي بها ليلاً، يدعى الناجي، عرفته حلقات الذِّكر والتكايا في كل المواسم والفصول، واتخذ من كوخ حارس المقبرة محطة في تنقلاته بين مساكن الأحياء ومدافن الأموات.

يقرأ الرديني الفاتحة على روح والده، ويترحّم عليه، فيخف قلقه وتوتره.

يبتسم الناجي، إن ضاقت بكم الدور، زوروا القبور.

وقبل أن يتساءل الرديني: كيف عرف بضيقي؟!.

قال الناجي: رأيتك تتخبّط في الحلم، ودعوت لك.

ونشر له الحلم.

لم يناقشه الرديني مصدقاً أو مكذباً، فهو يسمع أنّ الرؤيا لا تقيّم بقانون المادة واليقظة، وأنّ الروح في النوم تخفّ وتشفّ، ولها إشراقات وأحوال خاصة.

وأكمل الناجي واعظاً حين لمس منه قبولاً للوعظ، ونزلت عظاته على قلب الرديني المكتئب نَدْف ثلج في همي رخي، أنعشته بنداوتها، والناجي يعطي المزيد حتى لفظ النهار أنفاسه الأخيرة.

2-التحول الثاني:

استحضار:

مواعظ الناجي أعادت الرديني سنوات إلى الوراء، توقفت عند مطلع فتوته، اقتطعت مقطعاً منها.

حضر حلقة ذكر في زاوية البلدة القريبة، بهرته قصار السور والأدعية المزخرفة بتشكيلات الخط الكوفي على الجدران، ولمس السُبَح القديمة بخرزها البرّاق الملون، وأعجبته السيوف المتقاطعة والرايات الخضر والدفوف المتنوعة، ونشّطت في نفسه مباذر الخير.

أحبّ الإنشاد وصوت الدفوف وترانيم الدراويش ومديح النبي والأئمة الأقطاب، وعكّر صفاء الجلسة قيام جماعة من المريدين بطريقة عفوية، توسطت الحلقة، مالت بأجسادها يمنياً وشمالاً ودوراناً حول أنفسها على أنغام نقرات الدفوف واهتزاز حلقاتها النحاسية، حرّكت شفاهها، ورددت كلمات التوحيد بحماسة وحشد لجميع القوى حول تلك الكلمات الملفوظة حتى لكأن حروفها ذهبت، ولم يبقَ في القلب سوى مدلولها، ثم جلجلت أصواتها بنداءات واستغاثات: مدد يا أسيادي مدد....

... يا أهل الحمية ردوا عليَّ.

وتسارعت حركتها، ومُدّت بقدرةٍ عجيبة على الدوران.

ونقر الدفوف يشتد، وأصوات المديح الحماسي وصيحات الوجد ترتفع، واهتزت الرؤوس والقلوب والأطراف مع نغماتها، والإيقاعات تنتقل بليونةٍ بين مقامات النشيد، وأيقظت في أرواح الجماعة رعشات هاجعة، ففقدت الإحساس بمن حولها، وغابت في الحضرة على الحاضرين، ولفظت ألفاظاً ورموزاً لا تأويل لها إلا عند أعلام الطريقة.

وتناولت قضبان حديدية مدببة الرؤوس، غرزتها في أماكن مختلفة من أجسادها!.

حلّ خوفٌ وسكون بين الحضور.

دارت دورات عديدة، وسحبت القضبان، ولم تنزل معها قطرة دم.

هدأت الدفوف، وتباطأت الحركة، وجلست الجماعة، والعرق يرشح من مساماتها.

وتحدث مريدٌ بزهوٍ أثار الرديني.

قال الرديني: لا أجد ضرورة لما فعلتموه، وما فعلتموه قد يفعله غيركم.

انتفض المريد: هذا زورٌ وبهتان، ومن وسوسات الشيطان.

وانقلب الحوار إلى مشادة كلامية.

وتحولت حكمة المريد ورزانته إلى شعلة غضب، تطاير شررها، وبرقت عيون الشيخ بوابلٍ من جمرٍ حولت الرديني إلى فاسقٍ عاصٍ والناس أتقياء، فطرِد بتهذيبٍ.

وهمس أحدهم: لو كنت في مكانه لفقدت رأسي.

يجيبه آخر: سلاماً على جده الذي وضع يده على أراضٍ أمدّت له رزقاً ما له من نفاد، وجاهاً لا غبار عليه.

يرد عليه الهامس بنزقٍ: وسموماً وحميماً على جدي وجدّك اللذين عاشا على خبز الشعير والإقط الجاف ولم يفكرا بنا.

***حكاية موازية من التراث:**

قيل إنّ الفاروق حين كان يخطب على المنبر، وجيش سارية يحارب في العراق، رأى في لحظة كشف خارقة أنّ الفرس يضيقون على جيش المسلمين، فقال يا سارية الجبل الجبل.

وحين نزل، وذكر له الصحابة ما سمعوه، نفى هذا، مع أنهم سمعوه، وسمعه سارية، وأنقذ الجيش.

3–التحول الثالث:

في حلقة الذكر

حفظت البلدة وقائع حلقة الذكر في ذاكرتها التي تصهر الأخبار، وتقذفها حمماً عند الحاجة، ونشرت ما تم بعدها نادرة يتندر بها ساخرو المجالس.

ولم يغفر الرديني أمر طرده، وبات يتحين فرصة للرد، وواتته الفرصة ذات يوم، فقد رأى الشيخ يحيي حلقة ذكر في قرية مجاورة، فمدحه وأثنى عليه، وقال: إنّ من يمس رأس الشيخ يُبارك، ومن يضع شعرة من لحية الشيخ على باب بيته يبعد عن البيت كل مكروه وممقوت.

فوجئ الشيخ بهذا المدح من فتى كثير الهفوات، واعتبره اعتذاراً لزلةٍ بدرت منه، وتمتم: إنّ الله يهدي من يشاء، ويضلّ من يشاء.

وتتالت تعليقات المريدين: إنّ الله توابٌ يحب التائبين، وغفورٌ يغفر زلات الخاطئين.

وصاح الشيخ منتشياً: جل جلاله، وتباركت أفعاله.

وانصرف همه إلى توشيح الحلقة.

وتقدم الرديني دون أن تختلج عينه، تخطى رقاب الناس، ولمس رأس الشيخ قائلاً: بركاتك يا شيخي الجليل بركاتك تشفي العليل.

وتبعه الآخرون، وتجاوزوا لمس الرأس إلى اللحية، وكل واحد يريد شعرة، في وقتٍ انشغل المضيفون فيه بإعداد ضيافة سخية ومناسف عامرة.

وخرج الشيخ منتوف اللحية، حاسر الرأس، حافي القدمين، ولم ينفعه تدخل المضيفين والمريدين.

وفي السنة نفسها انحبس المطر، فأفِلَ الصفاء، وحلّ الكدر، مات الزرع، وجفّ الضرع، ونضبت مياه الآبار والغدران، ونفقت الطيور والقطعان، وتصحّرت سهوبٌ حالمة بالخضرة، وتعرّت شعبانٌ ووديان، وهبّت رياحٌ صَرْصر أهلكت العجائز والرضّع.

فزع المسنون: إنه محل أسود، برى العظم، وأذهب اللحم، لم يحدث مثله في سنة الجراد، يا للسجّد الركّع للصلاة والدعاء.

وأعيدت صلاة الاستسقاء، وضجّت الخلق مرددة وراء الإمام: يا حيُّ يا قيّوم برحمتك نستغيث...

والرديني يراقب ما يحدث بحيادية، ومُني والده بخسارةٍ فادحة، فلم تخرج مشاريعه حباً أو نباتاً، واغتمّ وأصيب بجُلطة دموية أدّت إلى وفاته.

وأحسّ الرديني بإثمٍ وعقابٍ قريب منه كقرب الوريد يترصده، وما انتقال والده في طرفة عين من نهار الدنيا إلى ليل اللحد والظلمة إلا جزء من ذلك العقاب، وما الكلمات المحفورة على النعش الخشبي إلا تنبيه لاذع وإنذار عاجل لأمثاله:

(انظرْ إليَّ بعقلك　　أنا المعد لنقلك

أنا سرير المنايا　　كم سار مثلي بمثلك)

فانتبه من رقدة الغفلة، ورأى العمر محطات إجهاد وابتلاء وأسى، ومال إلى سكة الهدى.

ترك الطمع والرذيلة، وتحلّى بالطهر والفضيلة.

اعتزل الخمرة والمشموم وجليس السوء، وحرّم أوكار الليل والنزوات الضالة.

هجر الملذات، وحبس جوارحه عن المنكرات.

قصد سيد الطريقة، يسعى إلى الطاعة، ويرغب بالصحبة، تجاسر على القرب منه، فنال لفتةً وإذناً بالكلام فدنا بقلبٍ يملؤه الرجاء: سيدي، رفع الله شأنك، وخصّك بالرتبة العلية، أرشدني، فقد تهت.

وعرف من السيد أنّ الطريقة تعليم وتفعيل، وأنّ الروح حين ترقّ ترقى، وأسدى إليه أولى النصائح والدروس: ارجعْ إلى ذنبك تجد الطريق، وتقدمْ للعبور بجسدٍ طهور.

فهم الرديني العبارة، وعاد إلى ذنبه، فذلّ، وانكسر، وندم، ووضع أول لبنة في معمار التوبة.

وأوكله السيد إلى مريدٍ يرشده.

وبعد مواقف ومشاهد اكتشف أنه قطاة ملهوفة تبحث عن فيءٍ في هجير الحماد، فالمريد متطرف في آرائه يخلطها بجهالات، ولم يكسب منه المعرفة، فاختلف معه، ووشى به المريد عند السيد مدعياً أنه متزلفٌ متملق، يرائي في أداء الفروض والنوافل، وفي رأسه ما يمنعه من التطبع بطباع الطريقة.

أخذ السيد بالوشاية، وقاطع الرديني قبل أن يسمع دفاعه، ولا اعتراض على حكم السيد في أمرٍ كهذا، وعاد الرديني إلى دروبه المطروقة.

*** قول مأثور موازٍ:**

إن اختلف زيدٌ وعمرو، وأسرع زيد بعينٍ مفقوءة متظلماً إليك فلا تحكم بإعمال الحد على عمروٍ، انتظره فقد تجد عينيه الاثنتين مفقوءتين.

4-التحول الرابع:

عودة إلى الصحبة

ارتاح الرديني إلى هذا الناجي الذي لم يأخذ من الدنيا سوى لقيمات يُسكت بها جوعه.

ورافقه إلى المساجد والزوايا والتكايا، وصدح بصوته مع المنشدين الخاشعين.

وفي ذات لقاء قال للناجي: هل أحتاج إلى طريقة؟.

-وهل يطير البازي بغير جناح!.

وصمت الناجي.

أردف الرديني: لا تصدني، ومهّدْ دربي.

ودمعت عينا الناجي، وقال: لا تلجأ إلى أسطرتي، فأنا عبدٌ مغمور.

وراح في بكاءٍ طويل، وغاب بوجده عن الوجود.

لم يستغرب الرديني ذلك، فمنذ بداية صحبتهما رأى منه تلك الحالة، فهي مقدمة لشطحةٍ أو غيبة أو مناجاة لأهل الكشف والعيان، يجب أن يكون فيها وحيداً، فتركه واتبع العزلة.

درس علوم الطريقة في خلوة، تمثّل أخلاقها، وسكن إليها، تمعّن في التفاسير، وتأمل الخلائق، وقام بمجاهدات من صيام وقيام، وابتعد عن كل ما يحول بين قلبه وربه، ولم يعد يملكه شيء، وصار فرض الصلاة أحبّ إليه من المال والخليل.

استمتع بحلاوة الإيمان وظلال التأمل، وعاد إلى سؤال الناجي: وهل أستطيع الدخول إلى الطريقة؟

ناوله الناجي حبات تمر وغَرْفة لبن، وقال: ادخلْ بتُؤَدة السالكين وشوق المحبين.

–كلامك هذا يشرح صدري، ويرفع قدري، ويزيدني توقاً إلى السعادة.

–السعادة رضوان الله عليك.

–كن ناصحي.

–دعْ ظاهرك ينسجم مع باطنك، وعليك بزاد الروح، محبة الخالق البارئ.

–تقدست أسماؤه.

وانكب يعمل ليبعد عن خانات الخاسرين، ويدخل رياض الفائزين، ويستمد من الناجي تقى يتقي بها، ورقى يسترقي بها، وتجارب في تهميش النفس الأمّارة بالسوء.

وبلطفٍ وحكمة نصح الناس بالتقوى، فامتدت مسافات بينه وبينهم، ولاقى مصاعب ومكائد، فلم يتعثر وورد إليه ما يغضبه، ونُمي إليه ما يكرهه.

قال له الناجي: "من نمّ لك نمّ عليك" فلا تجزع، وتقيدْ بسلوكنا لتفلح.

ورفع يديه بالدعاء: اللهم ابعدْ عنّا الكدر والقهر ووسواس الصدر.

واستمر الرديني على نهجه، فأمامه رحلة طويلة، وعلى كاهله أثقال كبيرة، وجمع وسائل الوصول، قلة نوم وقلة طعام وقلة كلام وإطالة سجود وكثرة قيام، وفعل بر وتطليق الدنيا ليستقيم دربه، ويُصقل كالمرايا.

عارك الهوى ومغريات الدنيا، وتقدّم في فضاءات الزهد والتعبد ضابطاً أنفاسه مراعياً خطواته، فزاد نحولاً وخشية ورقّة.

لاحظ الناجي ذلك، وقال: تحصنْ بالصبر والعلم، وتزين بالعفاف والحِلم، ورطبْ لسانك بالذكر، فالإيمان صبر وذكر وشكر.

وتدرّج في مراتب الذكر، والتزم الصبر والحلم وتحصيل العلم.

تؤخره متابعة أرزاقه زمناً، وكي لا تبعده الأرزاق عن الرازق، وتلهيه النعم عن المنعم بدأت

خزينته تجود بما تجمّد فيها، وهبّ ما فاض عن حاجته إلى الفقراء والأوقاف الخيرية، ووثّق هذا أمام كاتب عدل، وقنع بما يكفل له لقمة وشربة وكسوة وزيارة للكعبة وكتيبات يحتفي بها صندوق خشبي.

وشعر بارتياح بعد ضنى، وبانتعاش بعد ذبول، فنثر النثار، ووزع الحلوى على الصغار.

وفي أمسيةٍ رقيقة عذبة، قال الناجي: قد تكون علامة الرضا، فابشرْ.

-متى يحل الرضا؟.

-حين ينظر الله إليك، ولا يجد في قلبك سواه.

وتمنى هذا، ولأجله تشهّد، وتنقّل، وتهجّد، واستنجد بأكرم منجد.

5-التحول الخامس:

في المحكمة

حين وهب الرديني نصف أملاكه لامَهُ الأصحاب والأحباب، واجتمع أقاربه حتى الدرجة العاشرة، فحصوا تصرفاته، لم يجدوا مطعناً فيها، شهّروا به، جعلوه مُضغة في الأفواه، فما تركه يسعون إليه بكل وسيلة هددوه، وأعلنوا: الرديني ليس مقطوعاً من شجرة، إنّ شجرة نسبه تصل إلى آدم مروراً بآل البيت وبسام ابن نوح.

وقال النسّابة: الله يعين آل البيت، كل لقيطة بات يدعي أنه منهم.

لم يأبه الرديني بتهديد الأقارب.

نادى فاجرهم بقتله: من كان مثله يبذّر مال قارون وهارون، ولا يغيّر طبعه لو شاب الغراب، وصَدَقَ السراب.

زجره عاقلهم: الدنيا محكومة، ومن استعجل الشيء قبل أوانه عوقب بحرمانه.

وحين وهب جزءاً آخر جنّوا، فارقهم الهناء والرخاء: أمسى الرديني يخاف ذهاب الفقر عنه كما يخاف الغني ذهاب الغنى عنه، لقد خرّف، وزقوم يفت حلقه وحلوق الفقراء معه.

شاوروا قانونيين، وخلصوا إلى اتفاقٍ بأن يرفع أخوه عريضة إلى القاضي الشرعي، يدعي فيها سفاهته أو جنونه، ويرفق بها تقارير طبية وقوائم بالأموال التي كانت تحت حيازته، وصُرِفت في غير موضعها.

وشقّ الرديني طريقه في مدخل المحكمة المكتظ بالمتقاضين غير هيّاب أو وجل.

قال له الشرطي: قفْ للتفتيش، أنت في القصر العدلي، ولست في برية.

فارتفع صوته غير مهتم بعينٍ ترصد، أو أذن تسمع، أو تقرير يُرفع، العدل يحتاج إلى ضميرٍ وشعور، ولا يحتاج إلى تفتيشٍ وقصور.

فأوسع له الشرطي مجال الدخول، وقد رأى كفنه على كتفه.

حضر بين يدي القاضي، وكان على يمين القاضي كتاب الله، وعلى يساره ميزان العدالة يحمله حاملٌ معدني أصم أعمى، وخلفه لوحة تزّين جدار المكتب، طُبع عليها "العدل أساس الملك".

شُرِعَ بالمحاكمة.

ومن خلال استجوابه وجد القاضي أنّ القانون في وادٍ والواقع في وادٍ، وتطبيقه على الرديني هو الظلم بعينه فاعترته رهبة، تركت في حلقه غصة، وأشرقت في ضميره صحوة، أظهرت له محاسن التوبة، فضمر في نفسه أمراً، وحاوره: لا تكدر عيشك واعتدلْ في أمور الحياة.

فقبّل ظاهر يده قانعاً بما فعله: كدر الحياة من أسباب النجاة.

–ستتعب يا رديني.

–تعب قبلي أهل الصلاح، فنالوا الفلاح.

–ذرْ ورثتك أغنياء، ولا تذرهم في عالة.

–المال لله، ولدى ورثتي كثير منه.

–ادخرْ نفقة لغدٍ.

–هل تضمن حياتي إلى الغد؟!

فسكت القاضي، واكتنفه خوفٌ غامض.

فاض وجه الرديني بنورٍ وإلفة.

وألقى القاضي قراراً توصل إليه عن قناعة تامة ملخصه: رد طلب الحجر لعدم ثبوت الادعاء.

وخرج الرديني راضياً، تتبعه الجهة المدعية، تجر أذيال خيبتها.

***تحول موازٍ.**

صحوة القاضي

يدعي الراوي أنّ القاضي استرجع كلمات الرديني، وقد كان لها سطوة وهيبة، استنفرت خطاياه، جثمت على صدره لتقتص منه، أحس بثقلٍ لو مرَّ بالنجوم لغارت، ولو مرَّ بالأرض لتصدعت، واسترجع أول قدومه إلى هذه البلدة، فقد جاء ببدلة بالية، واستأجر غرفة صغيرة، ولم يقبض المؤجر أجرة، صار يد القاضي الخفية ووسيطه المأمون، ولمع اسم القاضي، أضحى من الشطّار، يملك منقولات نفيسة وعقارات كثيرة وسيُسأل عن هذا!.

وبات الأمر يؤرقه، وسبّ اليوم الذي رأى فيه البلدة، ولم تغضب البلدة، فقد اعتادت أن تفتح ذراعيها للوافدين وأن تدير ظهرها لأبنائها، كما اعتادت على نكران الجميل من أناسٍ لحم أكتافهم من خيراتها.

واستدرك الراوي: هذه البلدة تستحق الرجم، فلو جاء إليها وليّ لأفسدته.

وقد ورد في مذكرات كاتب المحكمة: لقد كَثُر شرود القاضي في الأيام الأخيرة، ولم يعد يزجر،

ويأمر صار حليماً عند الغضب، وجواداً عند الطلب، بات يفشي السلام، ويعتذر عن زيارات السادة الكرام، ويعدل في الأحكام، ولوحظ تردده في الزوايا بانتظام.

ولم يطل هذا فقد استقال، وتبع الرديني.

❐❐❐

في نبع آخر

قصة: نـهى الحافظ - سورية

أضاء المصباح الأحمر الصغير، في اللوحة السقفية، ينبه الركاب إلى ربط حزام الأمان، ريثما تنتهي مرحلة الإقلاع، وتستقر الطائرة في حضن السماء.

ملت نحو زوجتي التي جلست إلى ميمنتي، مؤثرة الابتعاد عن مجاورة النافذة، لأساعدها في تصغير محيط الحزام قبل شده حول جذعها النحيل، أحسست بارتعاد أوصالها، شددت على كفيها الباردتين أطمئنها، ابتسمت في وجهها الشاحب أحاول تهدئة روعها الذي يرافقها دوماً في الرحلات الجوية.

اتخذت الطائرة مسارها الجوي عائدة من الكويت، التي كان لا بد من مغادرتها مع بدء اشتعال شمس صيفها الحارقة، ومن العودة إلى دمشق، للمشاركة في احتفالات حلول الربيع والاستمتاع بأعراس الطبيعة الخلابة في الأجواء الرائعة بين الأهل والأصحاب.

أسندت رأسي إلى الخلف، فيما انهمكت زوجتي في تقليب صفحات مجلة فنية، رحت أسرح في ما وراء زجاج النافذة الصغيرة أتأمل عجائب ذلك الكون المذهل، أراقب سحباً هشة، غيوماً خجولة تتبعثر فزعة، تتراجع ذليلة، أمام اندفاع طائر عملاق مصفّح يقلُّنا، يروّعها بدويه الصاخب، يقتحم أمن سمائها مزمجراً هداراً، ينتهك حرمة الفضاءات، ويستبيح كل المجالات.

كان ذلك الراكب الغريب الذي جلس إلى ميسرتي جانب النافذة قد أثار فضولي ودهشتي منذ بدء الرحلة، بدا لي كهلاً بائساً، هزيل القد، شاحب الوجه كئيب النظرات، منطوي النفس.

ناولته كأساً من كؤوس العصير التي حملتها المضيفة إلينا، وبادرت في محادثته بعد تحيته، متحمساً إلى التعرف إليه:

اسمي نجيب. وهذه السيدة زوجتي، كنا في الكويت عند ابنتنا الدكتورة نوال الأخصائية في طب الأطفال، في زيارتنا السنوية المعتادة، حيث تقيم مع زوجها وأولادها منذ أكثر من عشر سنوات، لعلك سمعت بها؟!! إن معظم السوريين يعرفونها، يحبونها ويثقون بعلاجها ومهارتها!!

التفت إلى صامتاً يتأملني ببرود.. لم يجبني.. ثم أومأ برأسه يرحب بنا، تتلكأ ابتسامة فاترة على ثغره. ارتبكت، لكنني ازددت شعوراً بالإشفاق عليه، قررت متابعة الحديث غير يائس، راغباً في قطع الوقت، ساعياً إلى انتشاله من العزلة والوحشة.. قلت له: إن ابنتي الدكتورة نوال شديدة التعلق بنا، ما فتئت تسعى جاهدة في إقناعنا، للإقامة عندها في الكويت.. ما أطيب قلبها! إنها رقيقة المشاعر كريمة النفس، أخالني سعيداً بها فخوراً بنجاحها.. إضافة إلى أنها تتولى شؤوننا وتحمل مسؤوليتنا مذ تقاعدنا.. إن ابنتي نوال..

فجأة قاطعني بحدّة ونزق:

وأنا أيضاً كنت في زيارة ابنتي رزان، وهي مهندسة ناجحة متفوقة، تتفانى في الإخلاص لعملها.. لعملها فقط، لهذا آثرت الهروب منها عائداً إلى دمشق، إلى بيتي وزوجتي.. ولن أزورها ثانية، هل تصدق! لن أزورها مطلقاً.

هز رأسه مرات يزفر بألم وحرقه، وعاد إلى وجومه وصمته.

قلت مواسياً: الصبر يا رجل!! هيا.. طب نفساً وقرّ عيناً.. كلانا إذاً كان في زيارة الأولاد في الكويت، إنهم ثمرات غراسنا.. نربّي ونضحي، ويكبر أبناؤنا ثم يغادروننا إلى حياتهم.. وغداً.. سيعانون من فراق أولادهم أيضاً. إنها مشيئة الحياة!

بعد ذلك أقدمت على تناول طعامي، وأتيت على شريحة اللحم التي تنازلت لي زوجتي عنها، خوفاً على نفسها واحتياطاً لا ولعاً وتودداً.. لكن الأكل لم يحل دون متابعة مراقبته. وهو يفتت الخبز فوق طعامه عابثاً بمحتويات الصحن.. دون أن يتناول لقمة واحدة. ما تأكد لي أن ثمة غماً كبيراً يعانيه هذا الغريب، دفعني الفضول إلى اقتحام شروده.. سألته عن اسمه وعمله.. رمقني بحزن، وارتجفت وجنتاه الذابلتان.. اغرورقت دمعة هاربة اختبأت في شاربه، فسارع إلى إدراك أخرى جففها بطرف كمه، ثم أجاب متنهداً:

اسمي رياض، ورزان هي ابنتي الكبرى، لكنها لا تبادلني مشاعر الحب والحنان التي تتحدث عنها في ابنتك الدكتورة نوال.. أجل؛ فلست أباً محظوظاً يا سيد نجيب.. لست محظوظاً...

ثم أضاف وهو يتلعثم: أما أبو رزان فهو لقبي المعروف في السوق، أقفلت دكاني قبل عام، إذ كنت أشتغل في حياكة الملابس الرجالية، لكن واجهات المخازن في الأسواق قد ازدحمت كما ترى بعرض الثياب الجاهزة التفصيل، قلّت زبائني، فنقلت العمل إلى بيتي، في انتظار بيع المحل بسعر ملائم، يقصدني القلّة، من ذوي المقاسات الاستثنائية النادرة، ممن يصعب عليهم العثور على ما يلائم قاماتهم غير المتناسقة في المحلات.

قاطعته ضاحكاً مداعباً:

هه.. يا رجل!! مصائب قوم عند قوم فوائد.. بل وجوائز..!!

لكزتني زوجتي بكوعها في طرف خاصرتي تسكتني، وهمست تؤنبني محتجة:

أترى مزاج جارك البائس مشجعاً على اللهو والمزاح؟

أطبقت فمي أنتظر متابعة حديثه، أخرج من جيبه مسبحةً خمريّة وراح يتأملها بين أصابعه، يلهو بحبّاتها مقطّب الجبين، ثم استأنف بصوت متهدج: لدَيّ ابنتان فقط، كنت راغباً في إنجاب المزيد من الأولاد، لكن زوجتي أم رزان رفضت، خوفاً من قدوم الثالثة.. وها نحن اليوم بعد زواج الفتاتين، نقاسي الوحدة والفراغ، نعاني آلام الشوق والحنين. نعيش نشوة الذكريات، مع رائحة الفساتين الصغيرة، المعلقة في الخزائن العتيقة، عابقة بعطر الطفولة وبقايا الشقاوة البريئة، نتقرى الخربشات الملونة في الدفاتر المنسية، وأشلاء الدّمى الضاحكة واللعب المهشمة في الأدراج المهملة. ما يؤسفني حقاً.. أن الصغرى لم تكمل دراستها، تزوجت ابن خالتها المقيم في درعا، ورحلت عنا.. انشغلت بصغارها ومسؤولياتها.. قليلاً ما تزورنا، لأن السفر يرهقها ويضجرها. ثم تابع بعد تأوهات مسموعة: أما الكبرى فهي المهندسة رزان، ما زالت تقيم في الكويت مع زوجها وأولادها منذ سنين.

هنا.. سارعت إلى إخراج ورقة من جيبي، طلبت منه أن يدون عنوان ابنته وهاتفها قائلاً له: يسعدني كثيراً أن تتعرف نوال إلى المهندسة رزان، سيّما وأن ابنتي شديدة الحرص على توثيق الروابط مع أهل بلدها، كثيرة الحماس للناس الطيبين من أمثال ابنتك..

قدحت عيناه ثم ابتسم هازئاً يهز رأسه معترضاً، يقول بمرارة:

يا سيد نجيب، دع ابنتك العظيمة تعيش محبوبة بأمن وسلام، انهل من دفق حنانها وعطفها في منأى عن ابنتي، فرزان حالة مختلفة يا أخي!! حالة مختلفة!!

أشاح بوجهه يداري غماً واضطراباً، وبعد صمت لم يطل سألني شارد النظر:

أهناك من ينتظركم في المطار؟

أجبته: أجل.. بكل تأكيد، إذ كانوا يتوقعون عودتنا منذ أسبوعين، لكن الحبيبة نوال عملت على تمديد بقائنا رغم احتجاج أمها..

وعاد إلى مقاطعتي بانفعال وتبرم: أما أنا فقد عاملتني ابنتي رزان بقسوة وجفاء، ما دفعني إلى مغادرة بيتها والعودة إلى دمشق قبل انتهاء المدة التي عزمت على قضائها في الكويت.. هل تعلم يا سيد نجيب أنني لم أتناول طعام الغداء معها طيلة الأسبوعين الفائتين سوى مرتين فقط! أجل!.. كثيراً ما كنت أستيقظ باكراً فأجد نفسي وحيداً غريباً في أرجاء منزل كبير هائل، مذهل التصميم فخم الأثاث، لكنه موحش، خالٍ من دفء الحياة وحلو المشاعر، يفتقر إلى لمسات الحنان والألفة.. تأتيني الخادمة الآسيوية كل صباح بفنجان الحليب المحلّى بالعسل الذي جهزته رزان قبل خروجها المبكر إلى عملها، تاركةً طفلتها الصغيرة تغطّ في سبات عميق، الولدان يقضيان كل الوقت بين المدارس والنوادي، صهري يعود متأخراً منهك القوى، ينام بعد عشاءٍ منفرد.. المسكينة رزان تمضي نهارها متنقلة بين الشركة ومواقع العمل والمنشآت.. تعود مساءً في حالة يرثى لها،

فالعمل، يحتل الأولوية في قائمة الاهتمامات، يا لبؤس حياتها!! لقد استهلكها التعب، أفقدها رونق الشباب، احترقت بشرتها تحت أشعة الشمس الكاوية.. للأسف! أخالها نسيت واجباتها.. أمومتها... أهملت أنوثتها..

أخرج منديلاً رطباً معطراً من مغلف ورقي صغير، يمسح به جبينه وذقنه.. وتابع بلهجة جادّة:

ذات يوم، وقد ضقت ذرعاً بوحدتي، رجوتها أن تصحبني في جولاتها على الورشات.. أجل! إنها الطريقة الوحيدة من أجل أن أحظى برؤيتها وأنعم برفقتها.. استجابت لرغبتي بعد إلحاح..

رفع رأسه.. تسمّرت عيناه في السقف، تأوه ممتعضاً ثم أكمل:

جلست في السيارة إلى جانب ابنتي مبتهجاً، أراقب وجهها الحبيب بصمت، راحت تقود بمهارة واقتدار، تحمي عينيها الرائعتين بنظارة كحلية عتيقة مثلّمة، لا تليق بثرائها ورغدها ولا تتوافق مع تبذيرها الأرعن.. قعدت الصغيرة في حضن الخادمة، في المقعد الخلفي، تهلّل فرحة بمشوارها بعد أن تشبثت بسروالي باكية تريد مرافقتي.. تزوّدنا بما نحتاجه من العصائر والمثلجات وانطلقنا.

جابت رزان بنا الأحياء الجميلة الأنيقة والشوارع الحديثة المطرَزة بالأشجار والزهور، ثم انعطفت إلى طريق ترابيٍ متعرج، توقفت أمام مبنى ما زال قيد الإنشاء، ارتفع على أعمدة إسمنتية عارية، التفتت إلي تعتذر قبل أن تترجل من السيارة: آسفة يا أبي، سأعود إليكم بعد لحظات...

ثم أوصتنا بحفظ النوافذ مغلقة حرصاً على البرودة، لأن مكيّف السيارة يعمل.. استقبلها رجل خليجي الزي، يتأبط لفائف ورقية، انضم إليهما بضعة عمال ينصتون إلى تعليمات وملاحظات، يحمون رؤوسهم بقبعات واقية.

مضى الوقت بطيئاً، تأخرت رزان وطال وقوفها تحت أشعة شمس جهنمية.. داهمني الإحساس بالقلق والخوف عليها.. استخدمت زمور السيارة لألفت انتباهها، لوّحت بيدي أحذرها إلى خطورة ألسنة النار فوق رأسها العاري.. فرمقتني بغضب وازدراء.. و.. ولم تحرك ساكناً.. بيد أن الصغيرة بكت تنادي أمها، باءت محاولاتي في مداراتها بالخيبة، وعندما اشتد تذمرها وأرادت التعبير عن ضجرها وعنادها، طوّحت بحلوى الكريمة المثلجة التي كانت تلعقها، فنال قميصي الجديد نصيبه من الدبق والأصبغة.. يا للأسف!! لكن خوفي على رزان كان أشد وطأة.. شعرت بمسؤوليتي.. وبات من واجب الأبوة سرعة التحرك لإنقاذ ابنتي قبل أن تهلك شيّاً من ضربة شمس..

اندفعت إليها بكل الحب.. أتدفق حناناً وعطفاً.. رجوتها أن تتوقف في الظل، أو تستعير قبعة تقي رأسها من أذىً مباشر.

لاذ بالصمت يعيد صينية الطعام مملوءة إلى المضيفة.. زفر يتأفف مستاءً ثم أضاف: لم تحفل.. صدقني يا سيد نجيب.. ابنتي لم تحفل بي، .. لا بل تابعت نقاشها مع الغرباء متجاهلةً

وجودي، غير مكترثة بوقوفي إلى جانبها، أقاسمها آلام الاحتراق تحت جمرات اللهب المقذوفة من السماء في قيظ النهار.. تباً.. لا أخفيك، شعرت ببعض الغثيان، كدت أفقد وعيي، لكنني.. لكنني فوجئت بحفيدتي الصغيرة تصيح باكية تتقدم نحونا.. تمشي فوق الحصى والأتربة متعثرة الخطوات تناديني مستنجدة.. يا إلهي!! أتدري ما أصاب أمها يا سيد نجيب؟؟ للأسف، إذا بحضرة المهندسة تتفجر غضباً.. وتنهال علي بالإدانات والعتاب القاسي.. طبعاً.. قد حان دورها، خافت قلقت.. استيقظت عواطفها النائمة أخيراً.. ثارت أمومتها الباردة.. تحوّلت إلى محاربة شرسة تهاجم بكل الأسلحة دفاعاً عن سلامة ابنتها، صاحت ابنتي أمام ذهول الرجال تلومني، تتهمني بتعريض صغيرتها لخطر الحر.. بالتسبب في أذاها، كيف؟.. كيف لم تعبأ بمشاعر شفقتي وجزعي عليها..؟..

جرحتني ابنتي يا سيد نجيب.. خذلتني في حضور الرجال.. حملت طفلتها وهرعت إلى السيارة، أجل!! ألست أباها الذي تفانى في حبها ورعايتها؟ عجباً!! أليس خوفي عليها كخوفها على ابنتها؟؟ يا الله!! كم كنت أفتقدها!! وكم غلبني الحنين والشوق إليها!! تكبّدت التكاليف وذلّلت كل العقبات للسفر إلى الكويت من أجلها، بعد اعتذارها عن القدوم إلى سوريا للسنة الثالثة..

انتفض جسده النحيل، ارتجفت كلماته.. أطرق واجماً غارقاً في نكده، ربتت على ذراعه المتشنّجة، أهوّن عليه آلام الإحباط.. انتقلت إلى محادثته في شؤون أخرى مختلفة، لأنتشله من قعر الأحزان، ولكن!! كنت أداري إحساساً بالغرور والارتياح هزّ وجداني، فرحاً بأبوتي، معتزاً بفلذات كبدي.

في بهو القادمين داخل مبنى المطار، أحاط بنا أولادنا مبتهجين، تراكض الأحفاد إلى حمل الحقائب والأغراض يهللون بسلامة وصولنا.

افتقدت السيد رياض.. بحثت عنه بين الحشود، عثرت عليه يمشي الهوينى، متثاقلاً، ذاهلاً عما حوله، وحيداً كالمصاب المعزول، يتأبط حقيبته، فاتر الهمة، كسير القلب.. أحسست به يختلس النظر إلينا، لفحني وهج حزنه، اقتربت منه لمصافحته وتوديعه: هذه بطاقتي.. أتمنى أن تتصل بي، لأني راغب في لقائك ثانية.

ابتلع ريقه بصعوبة، اكفهرّ وجهه، تردد.. وأجاب باكتآب: ربما!!

وقبل أن أفارقه، فوجئت بسماع نداءات امرأة، إذا بسيدة حامل، تشقّ صفوف المتجمهرين، لاهثة، يتقدمها بطنها الكبير، تهتف بأعلى صوتها، أبي.. أبي.. وقد اختبأ وجهها خلف باقة زهور ربيعية جميلة تضمها بين ذراعيها، اندفعت فرحةً ملهوفةً نحو السيد رياض، هفت إليه تطوقه بكل الشوق والحب، تمطره بقبلاتها، مهنئة بسلامة عودته.. يتبعها رجل في الأربعين، وسيم الملامح، أنيق المظهر، يحمل صغيرة على ذراعه، ويمسك بيد طفلة أخرى تسير إلى جانبه، تصيح بدلع بريء: جدي.. جدي..

وقفت مبتهجاً على بعد خطوات، أستمتع بمراقبة هذا المشهد المؤثّر، تمكّن أبو رزان من فكّ عناقهم، والتحرر من حصار قبلاتهم بعد لأي وجهد، مطّ عنقه ورفع هامته، يفتش في وجوه الناس، سعيداً مغتراً، شاهدني على مقربة منه، دنا مني يواجهني، نشوان النفس، منشرح القسمات، طلق المحيا.. لقد استردّ توازنه، لونه وعافيته، استعاد أبوته.. عاجلني بنبرة دافئة: إنهما ابنتي وصهري، قد وصلا من درعا، زوجتي أيضاً في الخارج، تنتظرنا داخل السيارة مع حفيدي الصغير النائم في حضنها.. كلهم هنا؛ جاؤوا إلى المطار لاستقبالي، جاؤوا من أجلي..

انفرج ثغره ضاحكاً، فكشف لمعان ضرس ذهبيّ كان مختبئاً في العمق المظلم، غمز بعينين قريرتين تشعّان فرحاً وقال:

سنلتقي يا سيد نجيب.. سنلتقي..

سارعت إلى عناقه وتوديعه مغتبطاً بانسحاب غمه، همست في أذنه قبل ابتعادي: هيا يا رجل!! أبشر بالفرح بينهم، وانهل من دفق الحب والعطاء.. إنهم أولادنا.. ينابيع في صحرائنا.. فإذا جفّ الحنان في واحد.. تفجّر في نبع آخر..

❑❑❑

آفاق

قراءات....متابعات....حوارات

□□

قراءات... قراءات... قراءات

الملحمة والملحمة الغنائية

في قصائد من الشعر المعاصر في

يظنُّ القارئُ أولَ وهلةٍ أنّ تحديدَ أرسطو للأجناس الشعرية الثلاثة الملحمي والدرامي والغنائيّ نهائيٌّ، وفي هذا ظلّم وإجحاف بحقِّ المعلِّم الأوَّلِ، والحقيقةُ أنَّ الحدودَ التي أقامها أرسطو بين هذه الأجناس كانت في طبيعة الشعر ذاته، ولذلك جاءتِ القوانينُ الشعريةُ نتيجةً لقراءةٍ مركّزةٍ في الشعر الإغريقي بدءاً من هوميروس إلى زمنه، ولكنَّ الإشكاليةَ جاءتْ فيما بعد عند هوراس الذي نقل إلى حدٍّ كبير نتائج أرسطو إلى كتابه "فنّ الشعر"، وهذا ما فعله بوالو نفسُهُ في العصر الكلاسيكي، فاتخذت القوانينُ الأرسطية سمةَ التقديس والديمومة، علماً بأنّ أرسطو نفسَهُ ذهب إلى تحوّل الأجناس الشعرية وتوالدِ بعضِها من بعض، فنبالةُ نفس الشاعر أو خَسَاسَتُها قد نشأ عنها شعرٌ أوليٌّ في المديح أو الهجاء، ثم تطور هذان إلى شعرِ الملاحم وشعرِ المساخر حتى أفضيا في نهاية التطور إلى التراجيديا والكوميديا، ولذلك قال: "ولقد نشأت المأساة في الأصل ارتجالاً (هي والملهاة: فالمأساةُ ترجع إلى مؤلفي الديثرمبوس، والملهاةُ ترجع إلى مؤلفي الأناشيد الإحْليلِيّة التي لا تزال يُتَغَنّى بها في كثيرٍ من المدن حتى اليوم، ثم نَمَتْ شيئاً فشيئاً بإنماء العناصر الخاصة بها، وبعدَ أن مرّتْ بعدّة أطوارٍ ثبتت واستقرت لما أن بلغت كمالَ طبيعتها الخاصة"(1). إنّ نهاية التطور وبلوغَ كمال الطبيعة الخاصة لا يعنيان الوقوفَ عند حدٍّ من الحدود، وإنّما يعنيانِ حالةً من النضج الفنّي تلمَّسَها أرسطو في بعض الأعمال الفنيّة التي كانت سائدةً في عصره.

لم يخصّص أرسطو للملحمة جزءاً خاصّاً بها في كتابه "فنّ الشعر"، وهو قد وعد بذلك، وربّما فعل ذلك، ولكنّ هذا الجزءَ قد ضاع، ولكنّ الملحمة ظلّت مرتبطةً بالتراجيديا، لأنّ أهمّ ما يتّصلُ بها ورد في سياقِ حديثه عن التراجيديا التي تمثّل مركزَ الثّقلِ في كتاب أرسطو، ولذلك علينا أولاً أن نحدِّد مصطلحَ "الملحمة" بطبيعتها التقليدية الإغريقية، ولا هي في الفنون الأدبيَّةِ قصيدةٌ سرديَّةٌ، بطوليَّةٌ، خارقةٌ للمألوفِ، تعتمدُ بَدْءاً مخيِّلَةً إغرابيَّةً بخلْقِها عالماً أوسَعَ وأكبَرَ من العالم المعروف، وتستندُ إلى سردِ أحداثٍ تمتزجُ فيها الأوصافُ، والشخصيّاتُ، والحواراتُ، والخُطَبُ، والنصائحُ، وتندرجُ كلُّها في حكايةٍ تلفُّها في وَحْدةٍ واضحةٍ. وهي متطوِّرَةٌ ومتسلسلةٌ حَسَب أساليبِ الرواةِ الأولين بإغراقِها في تشابيهَ واستعاراتٍ، وتتوجَّهُ أصلاً إلى الشعب السَّاذَجِ الذي ينفعلُ بالأخيلةِ، والأوهام، والأساطير. وتتميّزُ بقوّةٍ إيحائية كبيرة بحيثُ تُخْرِجُ السامعَ أو القارئَ من العالم الواقعي إلى عالم جديد خياليّ"(2).

ندلفُ من خلال مصطلح الملحمة الكلاسيكية الصافية إلى ملحمة شعريةٍ معاصرة بعنوان "ميسلون" نظمها الشاعرُ خالدُ محيي الدين البرادعي، وقد صدرت هذه القصيدةُ الملحميَّةُ عن اتحاد الكتّاب العرب

بدمشق في سنة 1999م، وهي من أحدَ عشرَ فصلاً، وقد كُتب على الغلاف الخارجي ملحمةٌ شعريَّةٌ، وهذا يشيرُ إلى قصديةِ الجنس الشعري، وهي تتغنّى ببطولة يوسف العظمة في معركةِ ميسلون، وهذا يعني أنها ذاتُ موضوعٍ تاريخي كبقيَّةِ الملاحم الشعرية الكلاسيكية الصافية قديماً وحديثاً(3).

تصفُ هذه الملحمةُ الأيامَ الثلاثةَ الأخيرة من حياة يوسف العظمة، ولذلك يضعُنا الشاعرُ في مواجهة الأزمة منذُ الفصل الأول، فالأعداءُ على بوّاباتِ البلاد، وقد زحفوا بجيوشٍ جرّارةٍ خرجتٍ منتصرةً من حربٍ عالمية، والبلادُ في انقسامٍ وتشتّت وضعفٍ بالغٍ، ويسمع القائدُ يوسف في أعماقِ الليل صوتَ الواجب يدعوهُ لمواجهة الغرباء بعد أن نام الذين انتُدبوا للفتح والجهاد، وينهضُ هذا القائدُ ليلبِّي نداءَ الواجب في الفصل الثاني، فيجمع حوله عدداً من المجاهدين، ويقابل إمامَ الشام الشيخَ بدرَ الدين الحسينيَّ المغربيَّ الذي يبارك هذه المهمةَ، ويُوصي القائدُ أهلَ الشام بابنته ليلى، ويسيرُ القائدُ مع رجاله باتجاه الغرب لمواجهة الزحف الفرنسي في الفصل الثالث، ويعود بنا الشاعر في الفصل الرابع إلى منزل القائد في دمشق في صبيحةِ يومٍ لم تجد ليلى أباها، ولا تعلمُ شيئاً عن مصيره إلى أن قابلت إمامَ الشام الذي حدّثها عن نبل أرومة والدِها وعظيمِ مسعاه، ويتوقف الشاعرُ الراوي في الفصل الخامس عند حديث بردى أو حديث التاريخ، فيذكّر لنا مجموعةً من الغزاةِ الذين مرّوا في هذه البلاد وعادوا خائبين، ويقف الشاعرُ في الفصل السادس عند أوّلِ مُثْبطٍ لمسيرة البطل، فيجد جمجمة إنسانٍ خارجَ الكهف، وكان كأنّه يسمع منها نصيحة بالعودة، وكأننا هنا إزاء أوديسيوس في "الأوديسة" وقد واجهتْهُ المثبطاتُ واحدةً بعد واحدة، ولكنّ البطلَ يتابع مسيرتَهُ، لنصلَ إلى الفصل السابع، فإذا نحن إزاءَ مثبطٍ أكبرَ، وهو جيشُ العدو العظيم بعدده وعُدَّتهِ واستعداده في مواجهةِ عددٍ من الرجال لا يمتلكون من السلاح سوى بنادقَ وأسلحةٍ بسيطةٍ، ولكنّهم خرجوا لهدف عظيم، وهو أن يكونوا أوّل الشهداء الذين عرفوا الحقيقة فانتُدبوا لأجلها، ويضعنا الشاعرُ الراوي في الفصل الثامن إزاء مثبطٍ آخر، وهو أنّ نفراً من أهل الشام أخذوا يشيعون في البلاد أنّ هؤلاء الفرنسيين ذوو غاياتٍ نبيلةٍ، وقد قَدِمُوا من بلادهم لتخليصنا من الهمجية والتخلّف، ولكنّ إيمانَ البطل بقضيته جعلَهُ يزدادُ إصراراً على المقاومة، فكانتِ المعركةُ التي أبلى فيها المجاهدون بلاءً حسناً، وانتهتِ الذخيرة، فواجه البطلُ الأعداءَ بصدره وهو على ظهر فرسه ليرويَ بدمه أرضَ الوطن، ويعود بنا الراوي في الفصل التاسع إلى ليلى التي تناجي والدَها ولا تعلمُ ما مصيرُه، فتذهب إلى الشيخ بدر الدين الذي يطمئنها على أنّه من أبناء الجنّة الصالحين، ويعود جوادُ القائد في الفصل العاشر إلى المنزل، لتجدَهُ ليلى وحيداً دون فارسِهِ، وعلاماتُ استشهاد البطل من آثارِ دماءٍ على جسد الجواد، وينهض الشيخُ بدرُ الدين من دارٍ إلى أخرى في الشّام يدعو النّاس إلى مواجهة الغزاة القادمين، أما الفصل الأخير فاقتصر على سبعةِ مشاهدَ فيها ظهوراتُ يوسف العظمة وتجلياتُهُ في وادي ميسلون.

تتجلّى خصائصُ الملحمة الكلاسيكية في ملحمة "ميسلون"، وأولاها العملُ الملحميُّ التامُّ، فالحدثُ تاريخيٌّ معروفٌ، ولكنّ الشاعرَ حوَّلَهُ إلى حدثٍ شعري بوساطة الحبكة والاختيار والمعالجة الملحمية، فالشاعر لم يتناولْ سيرةَ هذا البطل، وإنّما اقتصر الحدثُ على الأيام الثلاثة الأخيرة من حياته، وأضاف إليها الشاعرُ بعضَ الصفاتِ الأسطورية أو الخارقة للمألوف في رسم شخصية هذا البطل، وكانت الحركة الملحمية تسير ضمن خطّين متدافعين متداخلين: خطِّ النكوص الذي ترفدُه المثبطاتُ في النص، وخطِّ الإقدام الذي يرفده الواجبُ والإحساسُ الوطنيُّ والقوميُّ وأمجادُ الماضي التي كانت تتراءى لهذا البطل، وهو يسيرُ إلى ملاقاة الأعداء، وهكذا ظلّت هذه الحركةُ الملحميةُ تسيرُ متسلسلةً، ينبثقُ بعضُها من بعضٍ مَفْصَلاً بعد

مفصلٍ، ضمنَ حبكةٍ تقليديةٍ محكمةٍ، وكأنّ النهايةَ في المقدّمات، وكلٌّ يسيرُ إلى مستقرِّه إلى أن هدأتِ الحركة في الفصل التاسع، لتقومَ المناحةُ في الفصل العاشر، وتكونَ الظهوراتُ والتجلياتُ في المشاهد السبعة التي احتواها الفصلُ الأخير.

والخاصيَّةُ الثانية هي الطول، والطولُ سمة من سمات الملاحم عند أرسطو، فهي أوسعُ صدراً وأكثر رحابةً من التراجيديا التي حدّد أرسطو طولَها في الفصل السابع(4)، ويُعيد أرسطو ذلك إلى أنّها قصةٌ خياليةٌ تُروى ولا تُمثَّل، وهي غيرُ محدّدة بمكانٍ، "وللملحمة خاصيّةٌ مهمّةٌ تسمحُ لها بالاتساع: فبينا لا يمكنُ في المأساة محاكاةُ أجزاءٍ كثيرةِ من الفعل تقعُ في آنٍ واحد، بل فقط ما هو على المسرح ويمثّله الممثلون، يمكنُ في الملحمة، على العكس، بفضل كونها قصّةً، تناولُ عدّة أجزاءَ للفعل في وقت واحدٍ، وهذه إذا كانت خاصَّةً بالموضوع تزيد في سعة القصيدة. وهذه الميزةُ تؤدي إلى إضفاء الجلال على الأثر الفنيّ وتحقيق لذّةِ التغيير عند السامع وتنويع الأحداث الفرعية (الدخائل) المتباينة، لأنّ التشابهَ يولدُ السأمةَ بسرعةٍ ولذا كان السبب في سقوط بعض المآسي"(5).

و"ميسلون" قصيدة ملحمية طويلة، وصفتُها الملحميةُ سمحتْ لها بالاتساع والتنويع على الموضوع الواحد، فقد وقف الشاعرُ الراوي مثلاً في الفصل الخامس عند حديث بردى عن بطولاتٍ من التاريخ العربي ومقاومة الاحتلال الصليبيّ وبشاعته، ليعزّزَ ما سيقوم به القائدُ يوسفُ العظمة، وكذا شأنُ الفصل السادس والجمجمة، الحدث الذي صادف البطلَ في طريقه لتكون عقبةً، فيزدادُ إصرارُ البطل على المواجهة، أما الفصلُ الأخير (مشاهد) فهو ممتدّ زمنيّاً وخارجٌ على الحدث الرئيس، لأنه باقٍ ومستمرٌ فينا ما دام الظلمُ والطغيانُ، وليست هذه المشاهدُ السبعةُ سوى جزءٍ يسير من مشاهدَ وتجلّياتٍ تتراءى لكلِّ إنسان حرٍّ يقرأ أو يتأمل أو يتخيّل العملَ البطوليَّ العظيمَ الذي قام به هذا القائدُ، وهذه المشاهدُ قراءةٌ بسيطةٌ أحبَّ أن يسجّلها الشاعرُ وهو يخرج من عمله، وقد تكون انتقائيَّةً من مجموعة كبيرة من المشاهد، ولكلِّ قارئ مشاهدُه التي يضيفُها إلى هذا الفصل.

وبالرغم مما سبق فإنّ هذه القصيدة تتميّز بالوحدة العضوية، وهذه هي الخاصيّةُ الثالثة، والوحدةُ العضوية في الشعر الملحمي هي كما وصفها أرسطو: "أما المحاكاةُ قصصاً وشعراً فيجب فيها كما يجب في المآسي: أن تُؤلّف الخرافةَ بحيثُ تكون دراميَّةً وتدور حولَ فعلٍ واحدٍ تامٍّ كلِّه، لهُ بدايةٌ ووسطٌ ونهايةٌ، لأنَّهُ إذا كانَ واحداً تامّاً كالكائنِ الحيِّ أنتج اللّذّة الخاصّة به، وهذا بيِّنٌ، وينبغي في التأليفات ألاّ تكونَ مشابهةً للقصصِ التاريخية التي لا يُراعى فيها فعلٌ واحدٌ، بل زمانٌ واحدٌ، أعني جميعَ الأحداثِ التي وقعت طوالَ ذلك الزمانِ لرجلٍ واحدٍ أو لعدّةِ رجالٍ، وهي حوادثُ لا يرتبطُ بعضُها ببعض إلاّ عرضاً"(6).

ولو عدنا إلى ملحمة "ميسلون" لتجلّتْ لنا وَحْدَتُها في موضوعها المختصر المكثّف، فالشاعرُ لم يتحدّث عن سيرة البطل إلا بما يخدُم الحدثَ التاريخيَّ الذي انتقاه، والمهمُّ في هذه الملحمة الكلاسيكية ذلك الحدثُ، ولذلك كان عنوانها "ميسلون"، ولم يكن عنوانُها يوسف العظمة، لأنّ الشخصية الملحمية تأتي ثانيةً في الملحمة الكلاسيكية.

والخاصيّةُ الرابعةُ في الشخصية الملحمية يوسف العظمة، هو شبيهٌ بهكطور في "الإلياذة" يدافعُ عن الوطن بحياته، وهو يدركُ سلفاً أنّه المهزوم في هذه الحرب غيرِ المتكافئة، لكنّه المكلَّفُ بهذه المهمّة النبيلة، وهو مفتاح لعصرٍ لم يجئ، وهو سليلُ الأماجدِ والبطولاتِ والنسب الرفيع، وهذا صوتُ المنادي يؤكّد هذه

الصفاتِ التي تجري في شرايينه:

.: يوسُفُ أنتَ ضَحيَّهْ

لستَ من صَمَّمَ قَتَّالَ الخطايا

لستَ من أوقدَ هذا الْعَطَبَا

أنت عِرْقٌ

من جذوعٍ باذخاتِ النُّبْلِ أمّاً وأَبَا

عَرَّبِ العصرَ الذي أَعْجَمَهُ

ألفُ طاغوتٍ وطاغوتٍ صَبَا

هكذا أجدادُكَ الفرسانُ لمَّا

عَرَّبُوا الدنيا

دَعُوهُمْ عَرَبَا.(7)

ويُضفي الشاعرُ على شخصيته الملحميةِ شيئاً من الصفات الأسطورية، فبالرغم من أنَّ الموتَ ينتظره لكنّه لا يعرف إلاَّ التقدّمَ إلى مصيره، ولم يتردّدْ مرّةً واحدةً عن هدفه بالرغم من المثبطات والعوائق التي واجهتْه، ثمّ إنّه ألفٌ من الفرسان، وهو أسطورةُ الحرب، وهو أمّةٌ في فردٍ، وفردٌ في أُمَّةٍ، وهذا ما جاء في فصل "الصعود":

يوسُفُ العَظْمَةُ سَدٌّ

من أساطيرِ البناءْ

يَتَصَدَّى لجحيمِ المَلْحَمَهْ

جَبَلاً من جُرْأَةٍ يقتحمُ النَّارَ

بماءٍ من ينابيعِ الإباءْ

لو رآهُ القومُ من أعلى لقالُوا

إنَّ هذا الفارسَ العملاقَ

أسطورةُ حَرْبٍ

وهو من نَسْجِ الْخَرَافَاتِ

ومن صُنْعِ رُؤَاها المُلْهِمَهْ

هل يكونُ الفارسُ الثابتُ

في وادي الصُّمُودْ

صُبَّةً من لَهَبٍ

تُوقِفُ آلاتِ الجُنونِ الهائمَهْ

إنَّ أَلْفاً من صناديدٍ
وَأَلْفاً من فُحُولِ الحَرْبِ
في ألفِ جَوَادْ
سُكِبُوا في يُوسُفَ العَظَمَةِ فَرْداً
سَاعَةَ اجْتَاحَ مُقِيماتِ المنايا
مُبْطِلاً وَقْدَاتِها المُلْتَهِمَهْ
كسِجَالِ النَّارِ للنَّارِ
كَطَعْنِ الصَّخْرِ للصَّخْرِ بِوَادْ
هَرَبَ الضَّوْءُ إلى ما خَلْفَهُ
مُبْقِياً أطرافَهُ عَتْماً
كَلَيْلٍ سَتَّرَ الغَيْمُ المُسَجَّى أَنْجُمَهْ
وَبَدَتْ في ثائرِ النَّقْعِ مَنَاحِيهِ
كَسُوحٍ مُبْهَمَهْ(8)

ويكفي أن يتوقَّفَ القارئُ عند أيِّ مشهدٍ من المشاهد السبعة في الفصل الأخير ليتيقّن أيَّ سِمَاتٍ أسطوريةٍ عجائبيةٍ أضفاها الشاعرُ على شخصيّته الملحمية هذه في تجلّياتها المتعدّدة، فهو الخضرُ الذي يمزِّقُ أستارَ الوحش في المشهد الأول، وهو العاشقُ الأسطوريُّ المتحوِّلُ في المشهد الثاني، وهو رفيقُ صلاح الدين الأيوبيِّ في المشهد الرابع، وهو الرجل الصالحُ المؤمنُ في المشهد الخامس، وهو الشهيدُ الذي يروي بدمِهِ الأبدي ترابَ الوطن، وهو صاحبُ الأعاجيبِ في المشهد الأخير.

ولعلَّ الخاصيَّةَ الأخرى في هذه الملحمة الكلاسيكية هي في أنّها تنتمي إلى الشعر الموضوعي، فالشاعر هنا ليس إلاَّ راوياً للحدث وواصفاً للشخصيات، ولذلك هو لا يزجُّ بنفسه في معمعةِ الملحمة، ولكنَّه راوٍ خبيرٌ يعرفُ كلَّ شيءٍ عن الحدث والشخصيات، وهو يتوجَّهُ بعمله الفنّي إلى جمهور المتلقّين، وإن كان يتعاطَفُ مع البطل أحياناً.

أما الملحمةُ الغنائيَّةُ فهي مختلفةٌ إلى حدٍّ كبير عن الملحمة الكلاسيكية، أو هي قصيدةٌ هجينةٌ من جنسين شعريين: شعرِ الذاتِ وشعرِ الموضوع، وغالباً ما يكون بطلُ القصيدةِ ومنشدُها واحداً، وكان هذا الجنسُ الشعريُّ الجديدُ نتيجةً للتطورات المتلاحقة على بنية القصيدة منذ الرومانسية إلى يومنا هذا، فقد أخذتِ الملحمةُ تتحرّرُ من بعض العناصر التقليدية المكوّنةِ لها، لا سيّما في اعتمادها الخوارقَ الوثنيَّةَ، وبدأت نظريةُ الأجناس الأدبية تتهاوى إزاءَ الحياة الجديدة، ويعدّ فكتور هوغو في مقدمة "كرومويل" 1827م صاحبَ الدعوة إلى التحرّر من الحصون التي تفصل بين هذا الجنس الشعري وذاك، ومن هنا اهتم الرومانسيون بشخصية شكسبير وأعماله، ورفض الفيلسوفُ والناقدُ الإيطاليُّ بنديتوكروتشه الفصلَ الحادَّ بين الأجناس، ورأى أنّ الفنّ أقوى من الحدود والسدود، فقال: "وليس معنى هذا أنّ نظريةَ الأنواع والفنون هذه لم يكن لها وليس لها جدلُها الداخليُّ. والحقُّ أنّها تنتقدُ نَفْسَها بنفسِها، وتهزأُ من نفسِها بنفسِها. فما من أحدٍ يجهَلُ أنّ التاريخَ الأدبيَّ مملوءٌ

بالحالاتِ التي يخرجُ فيها فنّانٌ عبقريٌّ على نوعٍ من الأنواع الفنّية المقرّرة، فيثيرُ انتقادَ النقّاد، ثم لا يستطيعُ هذا الانتقادُ أن يطفئَ إعجابَ الناس بهذا الأثر العبقري، ولا أن يحدَّ من ذيوعهِ، فما يَسَعُ الحريصين على نظرية الأنواع إلاَّ أن يعمدوا إلى شيءٍ من التساهل، فيوسّعوا نطاق النوع أو يقبلوا إلى جانبه نوعاً جديداً، كما يُقْبلُ ولدٌ غيرُ شرعي"(9)، وإذا كان الفنّ عند أرسطو والكلاسيكيين من بعده محاكاةً ومنطقاً فإنَّ الفنَّ عند كروتشه حَدْسٌ غنائيٌّ، "وما هذه النظريةُ الصحيحةُ إلاَّ جانبٌ من فهمنا للفنّ على أنّه حدسٌ أو حدسٌ غنائيٌّ، فلما كان كلُّ أثرٍ فنّيٍّ يُعَبِّر عن حالةٍ نفسية وكانتِ الحالةُ النفسيةُ فرديَّةً وجديدةً أبداً، فإنّ الحدسَ يتضمَّنُ حدوساً لا نهايةَ لعددها، ولا يمكنُ أن يجمعَها تصنيفٌ، إلاَّ أن يكونَ هذا التصنيفُ مؤلفاً من عددٍ لا نهايةَ له من الزمر، ولن تكونَ هذه الزمرُ عندئذٍ زُمَرَ أنواعٍ بل حدوس. ولما كانت فرديةُ الحدس، من جهةٍ أخرى، تَسْتَتْبِعُ فرديَّةَ التعبير، وكُنَّا نميِّزُ بين تصويرٍ وتصويرٍ آخَرَ كما نميِّزُ بينَ تصويرٍ وشعر، وكانت قيمةُ التصويرِ والشعرِ لا تُقاسُ بالأصوات التي ترنُّ في الهواء ولا بالألوانِ التي يعكسُها النورُ، بل بما يقولانهُ للروح إذ يَنْبَثَّانِ في صميم الروح، كانَ من العبث أن نتَّجهَ إلى الوسائل التعبيرية المجرَّدة، حتّى نؤلِّفَ السلسلةَ الأخرى من الأنواعِ أو الأصناف. ومعنى هذا أنّ كلَّ نظريةٍ متّصلةٍ بتقسيم الفنون غيرُ ذاتِ أساس، فالنوعُ والصنفُ هما، في هذه الحالةِ، شيءٌ واحدٌ، هو الفنُّ نفسُهُ أو الحدسُ"(10).

نتوقّف من خلالِ هذا الفهم عند بعض الأعمالِ الشعرية الطويلة التي تتصل بجانب من جوانبها بالملحمة الغنائية، سواءٌ أكان هذا الاتصالُ يسيراً أم كبيراً، ومن ذلك القصيدةُ الطويلةُ "من ذاكرة النهر" للشاعر عبد الكريم الناعم، فهي أوّلاً قصيدةٌ واحدةٌ طويلةٌ ذاتُ موضوعٍ واحدٍ، والخاصيَّةُ الملحميّةُ الغنائيةُ الأولى المزجُ بين الذاتي والاجتماعي والقومي، أو بين الغنائية والموضوعية، فالشاعرُ الراوي والبطلُ واحد، ولكنّه في حديثه عن سيرته الذاتية يتحدَّثُ عن جيلٍ عاش في أكنافه، ومشكلةُ الذاتِ في القصيدة هي مشكلةُ الجماعة، وأحلامُهُ أحلامُها، إذ هيمنَ الطغيانُ والجوعُ والفسادُ في الخمسينيات من القرن العشرين، وكانتِ الأحلامُ الكبرى تدفعُ هذا الجيلَ إلى صناعة التاريخ، ولذلك لم يجدِ الشاعرُ سوى البحر "البسيط" الهادر ليُعبِّرَ من خلاله عن الاندغامِ بين الدماء والتراب:

صُبِّي الكؤوسَ فقد حَنَّتْ مراشِفُها — وحَنَّ ضِلْعي إلى ما يَنْزِفُ الوَتَرُ

سُقْيَا الأماني وبي من سِحْرِها وَجَعٌ — يَشُدُّ حرفي إلى ما يَفْتَحُ الشَّرَرُ

فَكُلُّ حُلْمٍ على أبوابِهِ قَدَرٌ — وكلُّ بُرْعُمَةٍ في نَورِها قَمَرُ(11)

والقصيدةُ طويلةٌ مساحةً وزمناً، فهي في 217 صفحة، وتمتدّ على مساحة زمنية طويلة تبدأ من ولادة الشاعر إلى زمنِ إنجاز القصيدة في منتصف التسعينات من القرن العشرين، وهو زمن طويل، كما ينتقل بنا الشاعرُ من مكان إلى آخر، ولكنّ التقابلَ بينَ ما هو شخصيٌّ وغيرُ شخصيٍّ كائنٌ في هذا العمل، فثمة تجربةُ الوحدة والانفصال والنكسة وتشرين، وثمة تجربتُه الشخصيةُ والأسرية وغربتُهُ عن الوطن ونكبتُه بابنته فرات.. إلخ..

ولا بدّ من القول أخيراً: إنّ هذا العملَ الشعريَّ قصيدةٌ واحدة، تدور حول شخصية واحدة هي شخصيّةُ الشاعر، وبلادٍ واحدة هي وطنُهُ الصغيرُ سوريةُ، وهي عملٌ طويلٌ وإنِ اختلفتِ الأوزانُ والقوافي والأحداثُ،

وهو عمل يندرج ضمن ما يمكننا أن نُطلقَ عليه اسَم الملحمة الغنائية.

من ذلك أيضاً قصيدةُ "من ظهورات وضّاح اليمن"، وهي قصيدةٌ طويلةٌ طافحةٌ بالغنائية والجسدية والعشق مع أنّ موضوعَها وبذرتَها قد يكونان صالحين لعملٍ درامي أو ملحمي، ولكن يبدو أنّ للشاعر تجربةً عِشْقيَّةً تجلّتْ في هذه الظهورات، ولا يبتعدُ وضّاحُ هنا بوصفِهِ رمزاً أو قناعاً أو عنواناً عن طبيعةِ هذه التجربة، فهو شهيدٌ، ولكنّه شهيدُ تلك العلاقةِ العِشْقية، وليس شهيدَ الواجب أو أيِّ قضيةٍ كبرى، فالقصيدةُ ظلّت غزليَّةً خالصةً، وقد استعانَ الشاعر بوضّاح اليمن لا ليقولَ شيئاً سوى عنفوانِ الذكورة والحبّ والتعلّق بالجسدِ والحبيبة، قصيدةٌ فيها بصماتُ فايز خضور اللغويةُ وجمالياتُه المميّزةُ، ولكنّ الموضوعَ والثيمات نزاريةُ الطابع والعنفوان.

إذا وقف القارئ عند العنوان أوّلاً وجد أنّ الشاعرَ لا يتحدَّث عن حكاية وضّاح مع أمّ البنين، وإنّما هو يذهبُ إلى تجلّيات وضّاح بعدَ دفنه حيّاً لجراءته العِشقية المحرّمة، وقد سبقت "مِن" التبعيضية كلمة "ظهورات"، وهذا يعني أنّ قسماً من هذه الظهورات يذكره الشاعر، وهو يتألف من ثلاثة وعشرين ظهوراً في القصيدة، ولذلك فإنَّ هذا العشق دائم بظهوراته لقوته، وما الظهوراتُ الحاضرةُ سوى علاماتٍ على الظهوراتِ الغائبة أو المسكوتِ عنها.

إنّ هذه القصيدة سمفونيةُ الطابع، وهي ذات بذرةٍ عِشْقيَّةٍ صارخة، ولذلك هي تسيرُ ضمنَ مستوياتٍ متعدّدةٍ منذ البداية، فتتداخلُ الضمائرُ والدلالاتُ والأزمنةُ والأساليب والأجناسُ الشعريةُ والأوزانُ، لتصلَ القصيدةُ بدلالاتها إلى مستقرِّها، فالشاعرُ يستخدم ضميرَ مفرد المتكلِّم (أنا) ليتحدَّثَ عن تجربته العشقية، ولكنَّ هذا الضميرَ يتوزّع على غيرِ ذاتٍ، فقد يكون الضمير تعبيراً عن ذات الشاعر وتجربته مع هدباء التي يذكرها مراراً في قصيدته، وقد يكون هذا الضمير تعبيراً عن ذات وضاح وتجربته مع أمِّ البنين في بعض المقاطع الأخرى حين يتكلّم الشاعر بلسان وضاح، ففي الظهور الرابعَ عشر كان ضميرُ مفردِ المتكلّم خاصّاً بتجربة الشاعر دون تجربة وضاح:

أَدْخِلِيني قُبَّةَ الهودجِ. يا هَدْبَاءُ
رُدِّي فوقَ صُلْبي،
طَرَفاً من ثوبِكِ القزِّ،
وَغَطِّي عَوْرَةَ الفجرِ بشَفَّافِ العَبَاءَهْ...
مُذْمِنْ أَفْضَتْ بهِ الدنيا
إلى واحاتِ عينيكِ،
فَأَرْسَى فيكِ رُؤْيَاهُ،
وخَلَّى عَكَرَ الكونِ وراءَهْ...!!
أَرْضُهُ أَصْبَحَتْ، مضمارَ تَصَابِيهِ،
ابْتِهاجَ اللاَّزَوَرْدِ البِكْرِ،

في اليمّ الرماديّ،

تماهى في شرايينِ السواقي،

فَاضَ واشْتَعْلى سَمَاءَهْ...(12)

وليس هذا الانتقالُ من مفرد ضمير المتكلم (أنا)، إلى مفرد ضمير الغائب (هو ـ مُدمِنٌ... إلخ) سوى تنويعٍ على ضمير مفرد المتكلم، وإذا خاطب وضاحاً فإنّ التجربتين تتداخلانِ وتتقاطعان ضمن تماهي الأزمنة بين هاتين التجربتين، كما هي الحالة ـ مثلاً ـ في الظهور الخامس:

أَدْعوكَ يا وضّاحَ هذا العصرِ

أنْ تَقْتَصَّ من أفعى الوشايةِ،

مُمْعِناً في صَوْنِ نُزْهَةِ كبريائكَ،

رافضاً غيثَ البكاءْ..!!

وَانْهَلْ غموضَ الشاعرِ الجوَّالِ والْتَهِمِ الفضاءْ..!!

عيناكَ تأتلقانِ بالصَّبَواتِ:

عَيْنٌ في همومِ الخَلْقِ تستجلي.

وعَيْنٌ في قناديلِ السَّماءْ....(13)

ولا يقتصرُ التداخلُ في بنية هذه القصيدة على الضمائر، وإنّما هو يمتدُّ إلى الأزمنة، فتتعدّدُ مستوياتُ القصيدة بين الماضي والحاضر، وعلى الماضي يبني الشاعرُ حكايتَهُ الجديدةَ، فمن الماضي كانت بذرةُ الحكاية لدى وضّاح وأم البنين، ومن الحاضر هذه الحكايةُ الجديدةُ التي تكرِّرُ بدلالتها الحكايةَ التاريخية، وهي حكايةُ الشاعرِ وهدباء، وكذلك تعدّدتِ الأساليب، فالشاعر ينوِّعُ بلغتِهِ والتفاتاته المختلفة، وهو في الأجناس الشعرية ينطلقُ من شعر التفعيلة، ولكنّه يستخدمُ أسلوبَ الموشّح في الظهور السادس:

مركـــبُ العشّـــاقِ فـــي بحـــري حَبَـــا	**ناســياً فـــي الهمـــسِ رُؤيـــا ضِـــفَّتَيْهْ..!!**
وَسَـــبَاني حُبُّهـــا فـــيمَنْ سَـــبَى:	**جســـداً مُخْتَلســـاً مـــن مُقْلَتَيْـــهْ.**
يَعْشَـــرُوا البـــدرَ بـــوجهي شُـــهُبَا	**لـــم أقُـــلْ: واهـــاً، ولا آهـــاً، وَوَيْـــهْ.!!**
أيُّهـــا الجاعـــلُ قتلـــي سَـــبَبَا	**لســتُ أبكـــي منـــكَ، بـــل دمعـــي علَيْـــهْ.**
إنْ تكُـــنْ خَمَّنْـــتَ نِلْـــتَ الأَرَبَـــا،	**سَـــتَرى شَمْسَـــيْنِ فـــي الحُضْـــنِ لديْـــهْ.**
وتـــرى الأعـــراسَ تمشـــي خَبَبَـــا:	**تَوْقُهَـــا مِنْـــهُ، ومنفاهـــا إلَيْـــهْ...(14)**

أما الأوزانُ فهي مختلفةٌ في الظهورات بين (فاعلن خمس مرات)، و(متفاعلن سبع مرات)، و(فاعلاتن خمس مرات)، و(مستفعلن الرجز ثلاث مرات)، ومرّة لـ (فَعِلن) وأخرى لـ (فعولن)، وأخرى لبحر الرمل في الموشح.

إنّ هذا التنويعَ وتعدّدَ المستوياتِ والتداخلَ السمفوني يُقرِّبُ القصيدةَ الطويلةَ من الملحميةِ والدرامية معاً.

ونضربُ مثلاً أخيراً على القصيدة الملحمية الغنائية بقصيدة "تراجيديا عربية" لعلاء الدين عبد المولى، وهي قصيدةٌ طويلةٌ إلى حدٍّ ما، فهي تتألف من ثلاثة فصول طويلة وخاتمة سمّاها الشاعرُ "فصل ما بعد النهاية"، وهي من شعر التفعيلة، وتفعيلتها "متفاعلن"، يبيِّنُ الشاعرُ في الفصل الأول الحالةَ المتردّيةَ التي وصل إليها الإنسانُ العربيُّ من الذلّ والخنوع في بلاده، وهو يُصَوِّرُ الفسادَ واليباسَ والقحط، وينكفئُ الشاعرُ الراوي على ذاته لأنه رأى الحقيقةَ عاريةً بأمِّ عينيه، رأى الصهاينةَ ينتقلونَ من سرٍّ إلى علنٍ ومن ورقٍ إلى وطنٍ، ورأى الوطنَ يضيعُ شيئاً فشيئاً، ولا يرى في جانبه العربي سوى حروبِ الكلام:

أنا كَمْ رأيتُ، وكَمْ كَتَبْتُ، ولم أزلْ طفلاً بعينٍ حائرَهْ
حتّى انْكَسَرْتُ إلى نهاياتِ المدى
ورأيتُ أشلائي يُقَشِّرُها ملوكٌ يُولِمُونَ الأرضَ فاكهةً
لمائدةِ السَّوادْ
فأقمْتُ في ذاتي، أُطَأْطِئُ زهرتي وأقولُ: يا...
يا ضَيْعَةَ الشّهداءِ في حربِ الكلام(15)

ودخلتْ شخصيةُ المغنّي إلى الفصل الثاني، لتأخذَ دورَ الشاعر أو الراوي في السرد، وهي لا تختلف عن شخصية الشاعر في الفصل الأول، وإنما هي تُعيد ما قاله هناك، وكأنّ الشخصيتين واحدةٌ، وهي تُنْذِرُ النّاسَ وتدعوهم للنجاة بأرواحهم، ولا سبيلَ إلى ذلك إلاّ بالهروبِ، وكأنها شخصيةٌ رومانسيةٌ تُتحبَّبُ إلى الموتِ لأنّ فيه منجاةً من الفجائع التي يعيش فيها الرومانسيُّ المغتربُ عن زمنه ومكانه، وهذا ما قاله المغنّي:

قالَ المغنِّي: لو حَفَرْتُ على جدارِ الكهفِ أسماءَ الهزائمِ
غيرَ أنَّ الكهفَ أضيَقُ من هزائمِنا. وقالْ:
مالتْ بنا شمسُ الرحيل/ وما يزالْ
هذا المدى رحماً لميلادِ النخيل/ فيا رمالْ
لا تَهْتُكِي سرَّ الطلولِ/ فكلُّنا طَلَلٌ،
ولا تستنكري شيبَ الخيولِ/ فكلُّنا كَهْلٌ..
ومالْ(16)

ويستمرّ صوتُ المغنّي بالحضور في الفصل الثالث، وقد رأى أولئك الذين يُسَلِّمونَ مفاتيحَ الوطن للغزاة، وقد أنهى الشاعر فصله هذا بخطاب المغنّي الذي لا يرى في أرض الوطن سوى القبور، وكأنه صوتُ المعري نفسُه:

قال المغنِّي: كنتُ ذاتَ جنازةٍ أغلقْتُ عينَ أبي،
وقلْتُ سنحتفي بكَ عندما يدنو النشورْ

والآنَ، عينُ الأرض ناتئةٌ إليَّ، أقولُ أُغْمِضُهَا،

ولكنْ عينُها الأخرى تدورْ

فأشقُّ حَنْجَرتي وأصرخُ في المدى:

قبْرٌ لهُ الأرضِ، أرضٌ للقبور..(17)

وأخيراً

ليست هذه القصائدُ الثلاثُ هي الوحيدةَ في الشعر المعاصر في سوريةَ، وهي ذاتُ ملامحَ ملحميةٍ، لكنّنا اخترناها من بين مجموعةٍ من القصائد الغنائية ذاتِ الحضور الملحمي، وقد أردنا من ذلك كلِّه أن نبيّنَ أن الشعرَ المعاصرَ في سوريةَ آخذٌ بالتنوعِ بين أجناسِهِ الشعرية الصافية، وقد وجدنا ذلك في قصيدة "ميسلون"، وأجناسِهِ الشعرية المتداخلة كما في القصائد الثلاث الأخيرة، وهذا لا يعني أبداً أننا نُفَضِّل جنساً على جنس، أو ندّعي بأنّ هذا الجنس هو الأعلى وذاك هو الأدنى.. إنّ خبرةَ الشاعرِ وتفرُّدَ أسلوبِهِ وعمقَ رؤاه وموهبَته الخارقة هي ما يميِّزُ قصيدةً من أخرى.

❒

الهوامش والتعليقات:

(1) أرسطو طاليس: فنّ الشعر، تر. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1952م، ص ص 14. 15.

(2) عبد النور، جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979م، ص 264.

(3) يستطيع القارئُ أن يتوقّف عند ملحمة "جلجامش" درّة النتاج الإبداعي في حضارة وادي الرافدين، وهي تعود إلى الألف الثاني قبل الميلاد، (انظر باقر، طه: ملحمة كلكامش، بغداد، 1980م، وعلي، فاضل عبد الواحد، ملحمة جلجامش، عالم الفكر، م16، ع1، إبريل، مايو، يونيو 1985م، وعند ملحمة "الإلياذة" درّة الإبداع الملحمي الإنساني، وقد ترجمها سليمان البستاني شعراً وقدّم لها بمقدمة نقدية هامة حوالي مئتي صفحة، وصدرت عن دار الهلال بمصر سنة 1904م، (وانظر أيضاً: خضرة، حلمي عبد الواحد: خصائص التشكيل الفنّي في إلياذة هوميروس، عالم الفكر، م16، ع1، 1985م)، وثمة ملاحم في الغرب والشرق في العصور القديمة، ومنها "الشاهنامة" للفردوسي، وبعض القصائد الطويلة القصصية التي تقارب الملحمة، لكنّها تختلف عنها في كثير من خصائصها، فإذا كانت الملحمة (EPOPée) قصة شعرية طويلة ذات موضوع واحد ووحدة عضوية، وأبطالها من علية القدم، وتصف مغامرات مدهشة، وتعتمد على عناصر الإدهاش والخوارق والخيال، فإننا نُخرج من هذا التعريف قصائد طويلة سمّاها بعض الدارسين تجاوزاً ملحمة، ومنها "كبار الحوادث في وادي النيل" لأحمد شوقي، وهي قصيدة طويلة (264 بيتاً)، ولكنّها ذات موضوعات متعدّدة، وهي موضوعات أفقية تمتدّ من بدايات الفراعنة إلى الزمن الذي أُنجزت فيه القصيدة 1894م، وهي تتضمن تاريخ مصر القديم والحديث، كما نُخرج من ذلك قصيدة "نيرون" لخليل مطران التي أطلق عليها بعض الدارسين صفة الجنس الملحمي لطولها (327 بيتاً)، وقد استطاع الشاعر أن يُدهش ويُحَلِّق، وبخاصة في لوحة الحريق، إلاّ أنّه تناول سيدة نيرون وسلفه كاليغولا ومعظم ما فعلتْه هذه الشخصية التاريخية، ولذلك هي أقرب إلى القصيدة التاريخية منها إلى الملحمة.

هناك محاولات كثيرة لكتابة الملحمة الشعرية في العصر الحديث، أخفق كثير منها في الوصول إلى مبتغاه، ونجح قليل منها، وإن أُخذت عليه بعض المآخذ، ومن ذلك ملحمة "آرا الجميل" للويس رزق، وقد صدرت الطبعة الأولى منها في دمشق عن مطابع الجلاء عام 1967م، وقدّم لها الشاعر سعيد عقل، وهي ملحمة شعرية

تاريخية ناجحة فنّيّاً، ولكنّ موضوعها غير عربي، وهذا المأخذ عليها حين صدورها.

(4) فنّ الشعر، ص ص 23. 24.

(5) المصدر نفسه، ص 68.

(6) المصدر نفسه، ص ص 64. 65.

(7) ميسلون، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م، ص 19.

(8) المصدر نفسه، ص ص 158. 159.

(9) المجمل في فلسفة الفنّ، تر. وتقديم د. سامي الدروبي، الأوابد، دمشق، ط2، 1964م، ص 82.

(10) المصدر نفسه، ص ص 84. 85.

(11) من ذاكرة النهر، دار ورد، دمشق، ط1، 199م، ص 24.

(12) خضور، فايز: عشبها من ذهب، دار نوبل، دمشق، ط1، 2001م، ص ص 56. 57.

(13) المصدر نفسه، ص 41.

(14) المصدر نفسه، ص ص 41. 42.

(15) تراجيديا عربية، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1998م، ص9.

(16) المصدر نفسه، ص 24.

(17) المصدر نفسه، ص 41.

د. خليل الموسى

□□

قراءات... قراءات... قراءات

اختناقات الحرية ومكابدة الخلاص

من أين تبدأ هذه المقاربة، وكيف تحدد منظورها، وزاوية الرؤيا لا تستقر على حال، فتكسّر الأنساق لا يتيح مجالاً لقرار، وتوتر النص لا يبدأ ليتصاعد ثم يصل أقصاه ليبدأ الهبوط، لأنه توتّر من طراز خاص، فهو ينهضُ من احتجاج الأرض، من حريق الشجر، من تبعثر الأمنيات وانكسارِ المرايا، ينهض في البيت

والشارع، في الجوامع ودورِ العبادة، في المستشفياتِ ومصانعِ الأغذية والدواء، في الدائرة وعلى مستوى العلاقات، عدوانٌ يستهدف كل شيء ولا يغادر شيئاً، اهتزازُ القيم والقواعد ونهوض الاستثناءات، جروحٌ تنزف ودمٌ يخضب جذوعَ الشجر، وعلامة واحدة على الطريق لا غير.. هذا التشبثُ المدهشُ بالحياة على الرغم من الأصابع الملوثةِ التي تهدد بدمار شامل..

(1)

يجتهد النقد الغربي بتقسيم الروايات على أنواع حسبَ تشكلاتها، فمرة روايةُ الشخصية، وأخرى روايةُ الأفعال، وهي بسيطةٌ مرة ومركبةٌ أخرى، وللرواية البسيطة أنواعُها وكذلك المركبة، وقد ينزاح الفعلُ الروائيّ لينهضَ بسرد سيرة ذاتية، وأحياناً يتوهج المرجعُ الواقعيُ وهو يتحولُ إلى مرجع نصّي إذ يغادر واقعيته الحرفية لينهضَ عبر ذاتية الكاتب ولعنته إحساساً ومشاعرَ ورؤى وإسقاطاتٌ، حذفاً وإضافة واستبدالاً، وسواء اعتمدنا وجهة نظر النقد الإنكليزي في قضية المرجع في الأدب وإمكانية كونه مرجعاً واقعياً حرفياً، أم استهوتنا تنظيرات النقدِ الفرنسي في المرجعيةِ النصّية . القرائية، فإن ذلك لن يغيّرَ من بشاعة ما جرى ويجري في رواية "برجِ المطر . لأمجد توفيق"(1) لأنه لن يثنيَ أصابعَ الاتهام المنصفة عن تأشير مصادرِ الإجرام الحقيقية..

(2)

تتشكل الرواية من (43) مشهداً، إذ يبدأ المشهد الأول بسرد استذكاري، وهذا السردُ خاصيّةٌ حكائيةٌ لها تراثُها العريقُ، فقد نشأ مع الملاحم القديمة وأنماطِ الحكي الكلاسيكي وتطور بتطورها، ثم انتقل عبرها إلى الأعمال الروائية الحديثة التي ظلت وفيةً لهذا التقليد وحافظت عليه بحيث أصبح يمثل واحداً من العناصر الأساسية لكتابة الرواية، فكل رواية تتوفر على ماضيها الخاص، كما تتوفر على حاضرها ومستقبلها الخاصين بها، وهذه الأزمنة لا يمكن فهمها إلا في سياق الزمن السردي المتجسد في النص، أي من خلال العلامات والدلائل المؤشرة عليه والماثلة فيه..(2) والسرد في (برج المطر) يبدأ من نقطة بعيدة في الزمن، يبدأ من الطفولة، ويترشح عبر صور لا تحمل ملامحها غير مشاعر تفتقد الوضوح، ولذلك فإن الغموض سيكون هو السمة المؤسسة للرؤيا عبر اتجاهات لا تمسك إلا بالمنظور حسب، ولا تحتفل إلا بالظواهر، من هنا تقرر متابعة مسارات الرؤيا في هذا المشهد الخطوط الآتية..

1. إقرار الرؤية المختلفة للصغير، إذ أنه يبصر الأشياء من الأعلى إلى الأسفل وليس العكس.
2. إن مساراته كافة لا تتم إلا عبر سطوح البيوت المتصلة، حيث لا أسيجة ولا فواصل، إنما مسالك مفتوحة يعرفها جيداً ويستطيع أن يحددها، وهذه المسالك لديه هي الأصيلة، ومسالك الآخرين هي البديلة..
3. في مرات كثيرة كان يسمع شتائم تأتيه من الأسفل، أو يتعرض لملاحقة يقوم صاحب أحد البيوت هذه، أو يقذف بأشياء تبعده عن فناءات البيوت، وكل هذه الأمور لم تجعله يفكر بتغيير مسالكه..
4. كانت ثمة معضلات تجابهه من حين لآخر، لكنه كان قادراً على حلّ هذه المعضلات بسبب امتلاكه القدرة على تحديد أسبابها..
5. كانت فترة ما قبل الظهيرة وقته المفضّل للقيام بنزهاته المتوحدة لأنها فترة تخلو من إزعاجات الرجال الذين

ينصبون أنفسهم أوصياء على كل شيء.

6. في يوم مشمس كان الصغير يمارس طقسه اليومي، حين أطل على فناء بيت يعرفه ويتحاشاه، لأنه من نمط البيوت التي يتوجس في مشيه على سطحها، كانت الشمس تغمر الفناء وتخترق زجاج نافذة غرفة مطلة على الفناء حين لمح الصغير شعر الأرملة الصغيرة... تسمّر هناك وهو يرى راحتي رجل تتجهان نحو عنق الأرملة... ويدين تعريانها وتبحثان كما يبحث الأبطال في الأساطير عن الكنوز الخفية..

7. شعر الصغير أن عيني الأرملة تحدقان باتجاهه فصُدم وفكر في الهرب وقبل أن ينهض سمع أصواتاً قصيرة حادة تطلقها الأرملة فتدوي في أذنيه.. 10. 13.

إن مسارات الرؤيا في المشهد عبر تسلسلها السابق تحيل إلى وضع قاعدة تنطلق منها مجمل أحداث الرواية، وهذه القاعدةُ تحدد فضاء مكانياً هو الشرق بشمسه الضارية التي دفعت غريب كامو إلى اغتيال العربي، وتحدد زمناً هو الضحى، وتشير إليهما دفعة واحدة وبوضوح.. "حرب الشمال بعيدة، حرب إيران رغم دمويتها وطولها.. كانت بعيدة أيضاً، من يستطيع تحديد ساحة العدوان الثلاثي، إنها في كل مكان وأي مكان، والكل محاربون ينبغي تدميرهم، الأرض، السماء، الأنهار، الأشجار، البشر جميعاً، لم يستثن هذا العدوان أحداً.."18.

إنه العراق إذن، وليس غير العراق بؤرة لفزعهم، ثم تمتد الساحة نحو العمق من المحيط إلى الخليج..

والطفل هو الضمير الراهن لما يجري، لكنه ضمير يتسم بالبراءة والتهويم، وعدم القدرة على تحليل الواقع والإمساك بمعضلاته، فالرؤية غائمة، والمسالك إلى الهدف لا تتم بأشكالها الطبيعية، بل يحدث التواصل معها من فوق، وذلك ما يجعل المعالجات المطلوبة بعيدة عن إصابة الهدف، ولذلك صار الاستثناء هو القاعدة عبر هذه الرؤية، وصار من الطبيعي نهوض الاعتراضات من الأسفل (الشتائم والملاحقات..) لكنها اعتراضات لا ترقى إلى مستوى المجابهة، لأنها لم تنجح في إحداث تغير ما، إذ بقيت المسالك الفوقية هي السائدة، وظلت المعضلات الغائرة في جذور الواقع اقتصادياً واجتماعياً وسياسياً لا تطولها يد المعالجات، فالرؤية السائدة كانت قادرة على المحافظة على توازن مصالحها في هذه البقعة من الأرض التي تتعرض لخطر التصفية الجسدية، وتسلبُ كنوزها، ويُنتهك خصبها في عز الظهيرة دون أن يُستفز أحد، فهو (يرى) راحتي رجل تتجهان نحو (عنق الأرملة..) ويدين (تعرّيانها وتبحثان عن الكنوز الخفية..)

وذلك هو منطلق المأساة.. الكنوز الخفية التي كانت موطن إغرائهم دوماً، وليس ثمة حماة، فصارت نهباً لجشع المغيرين، والأمة تعاني من استلابات وزعامات بائسة، كانت مكتوفة اليدين أمام ما يجري، وكان ضميرها مسلوب الإرادة وإذ فتح عينيه على أبعاد الجرعة صُدم وفكر بالهرب ومن يومها تفتحت عيناه على الحقيقة وشعر أن شيئاً ما يتغير داخله..

إن جملة المطلع، بل أول مفردة فيها، تشكل علامة سيميائية على وضع قائم، وضع تكمن فيه خطورة آتية من الأمس، إنه وضع التجزئة والتقسيم وافتقاد التماسك المطلوب والشمولية مما جعل كل شيء يتحرك في منطقة السلب: قسّم الصغير فهمه للعالم..10.

(3)

يتقدم السارد في (برج المطر) ليتولى مهمة تقديم المعلومات الأساسية عن نفسه وعن الشخصيات الأخرى التي تتحرك بالأحداث، فهو (يرى مع..) حينما يتكلم عن نفسه، و(يرى من الخارج) حين يكون حديثه عن الشخصيات الأخرى، وهذا التواشج بين (الرؤية مع) و(الرؤية من الخارج) نراه واضحاً في الرواية..

في (الرؤية مع) يكون السارد هو الشخصية الروائية الرئيسة حيث يمتلك القدرة على التغلغل في أرجاء النص، كما يمتلك القدرة على الحضور من خلال كشفه عن نبض الحياة الداخلية للشخصية الروائية الرئيسة وتفاعلاتها مع محيطها الخارجي(3)، فقد تمت التشكلات النصية، وأنجزت التعالقات داخل الرواية من خلال تقنيات متعددة في طليعتها السرد والحوار والمونولوج والمناجاة ولعل السرد بضمير المتكلم أتاح للسارد الإفادة من جميع تقنيات تيار الوعي التي لم تجد . على الرغم من استقلالية مصطلحاتها . حدوداً حاسمة تفصل بين مصطلح وآخر، وهذا ما أضفى على النص الكثير من فاعلية الذات وتوهجها وحركية مشاعرها..

ابتدأ المشهد الأول للرواية بالسرد عبر أربع صفحات بضمير الغائب، لكنّ هذا السرد لا يلبث أن ينعطف نحو ضمير المتكلم عبر تمهيد يبدأ نهاية الصفحة الرابعة.. "مر زمان كبر فيه الصغير، وكان إحساسه بالأشياء يكبر ويتعمق"13 "ماذا حدث، وبأي حق أتحدث عن الصغير الذي كبر.."14، ويتم التحول الكلي من ضمير الغائب إلى المتكلم في السطر الخامس من الصفحة الخامسة: "تلبستني روح الصغير الذي كبر عبر حالة تناسخ فريدة وغريبة من نوعها، فريدة لكوني مدركاً لها، وغريبة كون الصغير الذي سكن روحي وجسدي أبى مغادرتي.."14، ثم لم يعد السرد إلى ضمير الغائب أبداً مما يشير إلى أنّ ذلك النوع من السرد كان تمويهاً فنياً، إذ لم يكن السارد يتحدث إلا عن نفسه، وإن اعتماده الضمير الغائب لم يكن إلا تعبيراً عن الإمعان في الفصل على المستويين الزماني والنفسي..

ويبدأ المونولوج ملتاعاً موجعاً: "لم أكن حجارة وما بنت الحوادث، هل هذا ما أدركه الشاعر فتمنى، هل أتمنى وصفاً مستحيلاً، أو أبحث عن جمال حركة داخلية واتجاهات معاكسة، تمنّ واحلم فليس لأحد الحق في منع ذلك أو الإمكانية على تنفيذ المنع..16."

ولكن.. كيف السبيل إلى التمييز بين السرد والمونولوج إذا كان كلّ منهما يتخذ ضمير المتكلم أداته.. "كنت طفلاً في التاسعة من العمر، حين وجدت نفسي في ساحة بالقرب من الجسر الوحيد في المدينة الشمالية، وبالقرب من بناية المحكمة، الساحة تغصّ بالمسلحين والأصوات المتنافرة، تملكني خوف ما فركضت، عثرت بشيء ما، فسقطت عليه، كاد قلبي الصغير أن يخلع حين أدركت أني ساقط على جثة رجل قتيل..17"

ما الذي يمنع هذه الفقرة من أن تكون مونولوجاً أو سرداً، لا سيما وأن السارد يقدم من خلالها معلومات أساسية عن نفسه كونه واحداً من شخصيات الرواية، وعن واقع دموي مربك عاشته المدينة التي شكلت الفضاء المكاني للمشهد، كما شكلت أحداثُ العنف فضاءَها الزمني..؟(4)

ويسهم الحوار في الكشف عن كوامن الشخصيات، كما يشارك السرد في الأبانة عن ماهية الأحداث، فالسارد في الرواية يروي لنا صفحة مهمة من صفحات العدوان على وطنه:

. أريد أن أرى بغداد
. من يسمعك يظن أنك في مدينة أخرى، أنت في بغداد يا امرأة..

. قلت لك: أريد رؤريتها، جسورها فقط.
. لكنّ وقود السيارة، أنت تعرفين..
. سيكفي.. انطلق، أرجوك

كانت صافرات الإنذار تطلق صرخاتها المتقطعة إيذاناً ببدء جولة جديدة من الدمار، قلت كمن يطلق آخر سهامه يائساً:

. الطائرات قادمة .. . فلتأتِ، سنذهب.

كان الوقت عصراً حين ركنت سيارتي على ناصية شارع أبي نواس، نظرت إلى زوجتي وجدتها غارقة في دموعها وهي تنظر إلى قطع الجسر المنصهرة والمتدلية والمتعامدة، كأنّ غضباً داخلياً عارماً عبر عنه الجسر بهذا التمزق الوحشي، ماذا فعل جسر الجمهورية، وما علاقته بالكويت! كانت كلماتها مخنوقة تشي بعمق الجرح الغائر في قلبها، (...) . هل ضربوا جسر السنك، . لا. إنهم ضربوا جسر الشهداء، والجسر المعلق. 9. 20.

إنّ هذا الحوار وما يكشف عنه من أحداث وأسماء مدن وجسور وشوارع وجوامع وما حلّ بها من دمار، كل ذلك يؤشر موضوعاً مهماً في الأدب والنقد، لا سيما في العمل الروائي، هو موضوع المرجع الواقعي وما يثيره من علاقة بالواقع، إذ غالباً ما اعتمد النقد الفرنسي على المرجعية السوسيرية التي تؤكد الصورة المرتسمة في ذهن المبدع والتي تكتسب بعداً ذاتياً، إذ تتشكل عبر خيال الروائي، الذي تعمل لغته على صياغة أو تحويل هذه الصور المرتسمة في الذهن إلى تشكيل لغوي، إلى نصّ أدبي لتكون المرجعية النصية هي التي تشكل الواقع الروائي، وجاءت السيميائية ونظريات القراءة لتحيل القضية من خلال آلياتها في القراءة والتأويل إلى مرجعية قرائية إذ لا يتحقق الوجود الأدبي في نظر هؤلاء إلا من خلال التقاء النص بالقارئ، وبدون هذا القارئ ليس ثمة حدثٌ أدبي ولا تحقق نصّي، وإذا قدر للنقد أن يحوم حول المرجع بهذا التباين الناجم أصلاً عن موقف النقد ذاته تجاه السياق من جهة والنص من جهة أخرى، فإن الارتكاز في الرواية على المعطيات الواقعية البحتة يكمن فيه خطر الحصول على وقائع أكثر وخيالٍ أقل(5) وهذا الخطر لا يمكن معالجته إلا عن طريق إحلال الموازنة الدقيقة والمقتدرة بحيث يتمكن الفني من احتواء الواقعي، وإذ يتحول الواقعي إلى نصّي شخصيةً كان أم فضاءً فإن الأدب سيكون قد نجح في إنتاج وصياغة نصّه المطلوب.

إن نجاح العمل الفني يكمن في مقدرته على تحرير شخوصه وفضاءاته من أطرها الواقعية الضيقة إلى شخصيات وفضاءات نصّية، حينها يخلصها من محدوديتها لتصبح أكثر شمولاً، وأكثر قدرة على رسم أبعادها وسماتها الإبداعية، إن الحرب في الواقع هي غيرها في الرواية، وإن مكابدة واقع الحرب هي غير قراءتها في النص، فالحرب في الواقع مرارات ومواجع إنسانية مقيدة بزمن ومكان، ومعجونة بعذاب حاد هو عذاب الواقع، عذاب الفقد والحرائق والدماء، لكنها في الرواية تتحرر من قيود زمانها ومكانها الضيّقة لأن كل ذلك يتحول إلى فضاء متخيل، فضاء لا تحده إلا حدود الخيال إن كان للخيال حدود، وزمان لا تكسره دورة الطبيعة بل

توجهه الرؤية الفنية القادرة على تحويل المحدود إلى مطلق والجزئي إلى كلي والخاص إلى عام، وهنا تكمن أهمية النص الأدبي حينما يكون قادراً على تخليصنا من رتابة الواقع، وحيث تعمل جماليات العمل الفني بهدوء كي تسهم في صنع هذا الخلاص الذي يصوغ لنا حياة ما تجمعها

بحياتنا روابط خفية لكنها بالغة العمق والدقة، يصوغها صياغة جديدة فيها من الثراء والطراوة ما من شأنه أن يعمّق ذلك الخلاص، إن الروائي إذ يبدو مستسلماً بكليته إلى الخيال فإنه يرسم لوحات تقترب من الحقيقة. إن رسم ما هو حقيقي يتألف من إحداث توهم كامل بما هو حقيقي حسب المنطق الاعتيادي للوقائع، لا تدوينها بخنوع في تتابعها المختلط، فكلٌّ منا يصنع وهماً لنفسه عن العالم، ومهمة الكاتب تكمن في إعادة تكوين هذا الوهم وبجميع الطرق الفنية التي تعلمها والتي بحوزته، هكذا يتحول الواقعي إلى فني عندما يجتاز هذا الواقع شعور الروائي، وعندما يجري التعبير عنه بوساطة اللغة..(6)

هكذا فقط صارت قراءة العدوان بكل بشاعته مرة أخرى عبر هذه الرواية ممكنة:

"في صالة العمليات دهشت وأنا أنظر إلى الأرضية المتموجة والبلاطات المتكسرة والمفصولة عن بعضها، تتناهى إلى سمعي أصوات المدافع المضادة للطائرات... بعدها لم أشعر بالمشرط يشق بطني ولم أعِ لحظة انقطاع التيار الكهربائي عن الصالة، وكيف بدت وجوه الأطباء آنذاك وهم يواجهون جرحاً حياً مفتوحاً في صالة يسودها الظلام..31"

(4)

ما علاقة السارد بالمؤلف..؟

لا شك أن بعض النقاد اطمأن إلى جواب واضح ومريح هو أن السارد يساوي المؤلف لا سيما في الروايات التي تروى بضمير المتكلم، لكنّ ما قدمته البنيوية والتي انطلقت في رؤيتها إلى الإبداع من مقولة (موت المؤلف) سيجيء ردّ فعل على ذلك التبسيط الذي وحّد بين المؤلف وسارد الرواية، فمواقف باختين وتودروف وسارتر ورولان بارت وغيرهم، ترى أن المؤلف يجب أن يتعالى على نصه الروائي كي يتيح لنا مجال تقويم شخصياته، من هنا نجد أن الدعوة إلى موت المؤلف هي رد فعل على النقد السياقي الذي بالغ باهتمامه فيما حول النص وفي فضاءاته الخارجية مما عمل على تغييب النص وألحق الغبن ليس في جمالياته حسب، بل وفيما يمكن أن تنتجه تلك الجماليات من دلالات قصدتها وأعارتها اهتماماً كبيراً فيما بعد مناهج ما بعد البنيوية. ويتقدم (كايزير..) في بحثه عمن يحكي الرواية ليدلي برأي وسط بين أولئك وهؤلاء، ذلك أن السارد في رأيه ليس هو المؤلف، بل هو شخصية متخيلة يتقمصها المؤلف(7) لكن هذا التمييز لا يغيّب المؤلف، بل يجعله خلفيّة للسارد، ولا يمنع من جعله مصدره الثر، والعمق الذي يمتد به، ذلك أن السرد بضمير المتكلم وسيلة تؤدي إلى توسيع وتعميق الرؤيا إلى درجة غير محدودة ففي الوقت الذي يكون فيه من الصعب أو مما يبعث على السأم أن تجعل الشخص الثالث يقول أكثر مما تسمح أفعاله، بل هو يقول ذلك بدون التدخل العفوي من قبل المؤلف، فإنه من السهل والمشروع جداً أن يستسلم الشخص المتكلم للأفكار والبراهين الناتجة عنها..(8)

لكن المؤلف يظل موجوداً هنا وهناك، "إنه يتموقع خلف مجموعة القيم التي يبثها النص، لأن الرواية ليست أبطالاً وأحداثاً تروى وسرداً يُقرأ، إنّ هناك قيماً وأفكاراً محددة يُراد لها الذيوع، من وراء هذا العمل، إنّ

اختيار الأحداث وتنسيقها ورسم شخصيات الأبطال، واختيار اللحظات الزمنية التي يظهرون فيها داخل النص، وبناء السرد على هيأة مخصوصة واستخدام التقنيات المتاحة للرواية أو بعضها، كل هذه التقنيات هي أدوات تذاع من خلالها هذه القيم والأفكار..(9)

من هنا يمكن القول إنّ (أمجد توفيق) كان حاضراً في بث ما كان يريد، وشاهداً على تكسّر الأنساق في زمن الجريمة:

ـ يتواصل المطر الأسود ويغيب النبل الإنساني أو يشحب حضوره، وتسيطر القيم المادية التي يحاول العمل الروائي دحضها ما استطاع إلى ذلك سبيلاً، ولعل عملية الدحض هذه تتبلور في فقرة تلتقي فيها الأجيال الثلاثة عبر موقف وجداني. أخلاقي يحيل إلى رؤية مبدئية لا تحيد حيال كل ما هو حاسم وأصيل بدءاً بالأرض وتراثها وانتهاءً بكل القيم الشريفة التي صنعها إنسان هذه الأرض في مسعاه: "وللمرة الأولى في حياتي صمت أبي، هل كان الماء ما التصق بوجهي أم هي دموعي فاضت حزناً وإشفاقاً وأنا أكتشف أنّ أبي مجموعة عظام يغطيها جلد شاحب، لم أكن أدرك ذلك، وحين خرجت أغمي علي، بعدها أصبحت مهمتي جمع أطفالي حول جدّهم يمازحونه، ويتحايلون عليه أن يأكل.."110

لا تخفى الأصالة الواضحة في هذا النص، وما وصل إليه ذلك الماضي المتوهج حتى آل إلى (مجموعة عظام يغطيها جلد شاحب)، لكنه ما يزال بين أيدينا، فضلاً عن أن المشاعر السامية التي تكمن داخل بلورة الزمن في هذه اللحظات الكثيفة هي ردّ حاسم على عنف ولا أخلاقية آلة الدمار الغربية التي ظلت تفعل فعلها عبر المشاهد..

. يدين النص اهتزاز القيم، وانكسار القواعد كلها.. "سقطت الأعاجيب كلها، لم تعد الأعجوبة قادرة على جذب الاهتمام لدقائق، إنه زمن المطر الأسود" 107 وأمام تهافت الضعف واهتزاز الناس الذين لم تتسم منطلقاتهم الشخصية بقوة مبدئية تحصنهم ضد الطوارئ والسلبيات التي ترد مع الحروب دوماً يتفجر غضب الراوي بالتياع: "الذي أغضبني هو أنني لا أحسّ بوجود (أبي خالد) الإنسان، أراه الآن مجرد تاجر جشع، يبحث عن الانتفاع حتى ولو أدى ذلك إلى بيع بلده وإيذاء أصدقائه وإخوانه ومحبيه، وما أغضبني أنك تحاول رشوتي، وقد يصل كرمك إلى التنازل عن واحد بالمئة من أرباحك لتفسد مواطنين شرفاء، أعرفت ما الذي أغضبني"133 هكذا تُحاصَر الحياة بالقسوة والرشوة والتناقض والطفيلية، وهكذا يواصل مشروع الضعف النفسي فعله في الواقع حيث يختنق النبل والصدق والصفاء، وحينها لا يجد الإنسان خلاصه الحقيقي إلا بالمحبة والإبداع والمشاركة.

. إدانة العدوان الذي استهدف ويستهدف العراق كله، متوجهاً نحو الطفولة. الجذور، وما سينجم عن ذلك من آثار سلبية على جيل بكامله: صعوبة التركيز، غياب المرح الطبيعي، الخوف والفزع مما شهدوا، إنهم "يعيشون بإحساس أن يتكرر كل ما جرى.." وجملة واحدة تتكرر على لسان الأطفال:

"إني أحاول عدم التفكير بذلك، لكن ذلك مستحيل.." 211.

هذه هي نتيجة الاستجواب الذي أجراه خبيران من جامعة هارفارد مختصان في علم نفس الطفل مع (341) طفلاً عراقياً في مدن مختلفة وقاما بتحليل رسوم هؤلاء الأطفال، بعدها قال الخبيران: إنهما عملا في موزنبيق والسودان وأوغندا، لكنهما لم يشاهدا حالة مشابهة، فضلاً عن الدمار الذي لحق بكل البنى التحتية لوطن تعد أرضه من أثرى بقاع الأرض طراً، لكن ذلك ظلّ مسكوتاً عنه، فقد "حاربونا بأتعس ما يمكن لعقل

بشري أن يتيح من وسائل الدمار"، لكن.. "لا يمكن نشر النتائج الفظيعة لآلة الدمار الغريبة.." 212 إني أشم رائحة جسم بشري يحترق، أحسّ اللوعة في نداء أم، وأرى الوجوم في الوجوه، أشعر بتململ الأرض، وتلتقط أذناي عصف انفجار بعيد.

ـ تبث الرسالة الروائية في (برج المطر) قيم المقاومة والمناهضة والحماس للحياة والتمسك بالمبادرة، ورفض الخنوع وحالة القطيع.. "المهم أن نقود نحن الحالة، ولا ندعُ أي ظرف يقودنا مهما كان.." 119

إن الدفاع عن الحياة، لا يحدث فقط بأسلحة تقليدية تبطل متفجراتهم، وتسقط طائراتهم، فذلك كله يزول، لكن الدفاع قد يتم بوسائل أقوى، وأسلحة أعمق، ولعل ذلك يكمن في طرح المشروع البديل لمشروعهم الإجرامي المضلل: نشدان الحقيقة، والحرص على مواصلة الحياة: "إنني أعرّي الكلمات والمشاهد، أو هذا ما أزعمه، هل كانت كلماتي عارية، هل يبحث الآخرون مثلي عن عريها، في لجة الماء لا بد لأطرافك أن تتحرك، إنها تدافع عن الحياة، تبحث عن الإنقاذ، لا أحد يلوم غريقاً على حركته":119.

. وماذا نحتاج..

. لا شيء غير الحب.. 119

. الحب الكبير الذي يكللنا جميعاً يسقط رهانهم، ويطفئ جمراتهم.. 137.

. هذه هي الحياة.. ينبغي أن تستمر. 130.

وإذ يعمل السارد على بث رسالته وتشكيل عالمه الروائي، فإنه يتوسل إلى ذلك بكل ما يمتلك من طاقات متاحة، وللشخصيات دورها المهم في تشكيل ذلك العالم والإسهام في بث رسالته سواء أكان دورها إيجابياً أم سلبياً لأنها في الحالين تسير في خططها المرسوم لها للوصول نحو الهدف، فشخصيات (برج المطر) لا يقوم بناؤها على التكامل والتواشج حسب، بل وعلى الاختلاف والتقاطع كذلك، من هنا نجد هذه الشخصيات متنوعة، مستقلة عن بعضها في الرؤية والهدف ضمن عالمها الخاص وفي البنية السطحية للنص، يجمعها فضاء واحد تتحرك في أرجائه هو فضاء حرب، ولذلك نجدها محكومة بشروط ذلك الفضاء سلباً وإيجاباً، فخطاب الرواية لا يمارس فعل التبئير، بل نجده على العكس يمارس انزياحات متنوعة باتجاه الحكاية وخصوصية المحكي، وتستهدف هذه الانزياحات في (برج المطر) إجراء تعالقات حية وذات سمة حركية بمرجعيات فاعلة لا تخفى على القارئ.(10)

إن تنوع الشخصيات في هذه الرواية، وتباين أصولها وأهدافها عمل على توسيع أفق السرد، كما عمل التضمين الذي حضر باطراد وبأشكال متنوعة على مؤازرة هذه المهمة.

إن مفهوم شعرية الرواية الذي يرفض فكرة مركزية البطولة يدعو إلى اهتمام متكافئ بكل الشخصيات الروائية دون تقليص أو تغييب لأي دور من أدوارها، لكن ذلك لا يمنع من تأشير الحضور المهم لشخصية ما، فالسارد هنا شخصية لافتة للنظر بسبب مقدرتها البينة على تحريك الحدث وتنظيم الوقائع، والاستحواذ على أكبر قدر من العلاقات مع الشخصيات الأخرى..(11) وهو فضلاً عن ذلك يمارس تأثيره على المتلقي من خلال بوحه الدائم وبثه الأليم الذي يعبر عن أزمة وجودية ضارية، أزمة يعلن عن شقائها بين حين وآخر، ويبثها في تقاطعات وتعالقات نصيّة مفاجئة.. "إنني أمعن في تعذيب نفسي، فكل شيء يتحول إلى حزن كالرماد حين ألمسه أو أتحدث عنه، هكذا أحسّ الأشياء، هل ولدت حزيناً أم أن الحزن هو الإحساس الوجودي الشامل الذي يمسّه المرء في مواجهة الموت القادم لا محالة/ محالة../ 78.

وتنطلق علاقات السارد بشخصيات الرواية من خلال شبكة علاقات يمكن رصدها كالآتي:

1. السارد ← الأسرة: الأب، الزوجة، الأم، الأولاد، الأخوة، الجيران.

2. السارد ← العمل: مجموعة المتطوعين، الموظفين، مجموعة شخصيات لها علاقة بالعمل.

3ـ السارد ← الأصدقاء والمعارف الذي يبدو السارد حريصاً على إدامة علاقته معهم لأسباب ذات بعد سايكولوجي خاص.

4. السارد ← النساء الأخريات: سيّدة الماء، الفتاة العراقية في تركيا، نسمة، الصحفية العربية

ويبدو واضحاً أنّ علائق خفية تجمع هذه الشخصيات مع بعضها فضلاً عن كونها تتحرك داخل فضاء زاخر بشخصيات ثانوية كثيرة ومتنوعة مما يلون عالم الرواية ويضفي عليها الحيوية والحياة، فهنالك الجنود والأصدقاء والضيوف والشباب الطائشون والمعارف والموظفون والمارة والركاب والرسامون وتجار الحروب، والأطفال والنساء الجميلات والشيوخ والعمال والسواق والباعة والمقاتلون والشهداء وأولادهم، مما يعمق الإحساس بحياة حقيقية ترسم الرواية أبعادها بوعي واقتدار.

إن الشخصيات في الرواية هم كالناس في الحياة، بدون وجودهم وصراع إراداتهم لا يكون ثمة حياة هنا، ولا رواية هناك، وإذا كان الصراع الدامي الذي يخوضه وطن الراوي من جهة، ومسكوت عنه لم يظهر في الرواية بشخوصه إلا مرة واحدة (الطيار الأمريكي..) من جهة أخرى، فلأنه ظهر بفعله الإجرامي وبآثاره التدميرية التي استهدفت الإنسان والأرض والقيم، وهذا التغييب الذي مارسه السارد ضد عدوه في النص هو الجواب على فعله المخاتل وعجزه عن المواجهة الحقيقية في ساحة الصراع.

(6)

المشهد (43) هو آخر مشهد في الرواية، "والوقت غسق.. ظلامٌ في حمرة داكنة..

كرة من ضباب أسود تدور في رأسي المتعب، تنفجر لتصبح غيمة سوداء بوجهين.. إنه برج المطر الأسود..

ووحدي في برج المطر الأسود أنتظر قدري..

وحدي.. أنتظر خلاصاً، أو موتاً.." 215.

ذلك هو الانزياح الكبير، أن يكون في قائمة الأبراج الاثني عشر المعروفة برج آخر، هو برج المطر الأسود، برج النيران والقواصف والعواصف والقذائف وصواريخ الحضارة والحداثة والتمدن، يقذفها النموذج الآخر المتحضر مطراً أسود على عشرين مليوناً من الأبرياء والبسطاء والأطفال ومحبي الحياة بنبلها ومتاعبها ومشروع بهائها المستهدف، يقذفونها على المستشفيات والسجون والجوامع والكنائس والبيوت الآمنة ومعامل الأغذية والأدوية مطر إبادة ورعب وعذاب، ووحده هذا الإنسان العراقي المكابد يتحمل ضراوة ذلك الانزياح المرعب، وسيدة برج المطر الأسود تتوهج عيناها بضوء غريب، على كتفها عباءة مزينة بصور منقوشة لطاووس وديك، علامة على الغطرسة، وبلورة لعنجهية عصر كامل حيث يستلب الإنسان وتغيّبُ حياته في كهوف الخوف والخيبة والانكفاءات المحبطة، وحيث يصبح الغدُ مبهماً إذ تتكشف الأزمة أمام شعب كامل

ليجد نفسه وحيداً، محاصراً حتى من قبل أقرب المقربين..

إن هذه القراءة لا تملك انفراجاً في خاتمة النص إلا وهي تسقط ذلك الانزياح لتلغي ذلك الكابوس المريع الذي جثم على إنسان هذه البقعة البريئة من الأرض، فالبرج الثالث عشر خرافة تحتل سقف عصر مقهور، وإذا كان لا بد للخرافات من انقشاع ونهاية فإن الكابوس سيسقط وسيؤول إلى الزوال لا محالة.

إن سيدة برج المطر تطول أسنانها لتتحول إلى أنياب لها شكل منقار صقر، وتمتد أظافرها شبكة تلتف حول إنسان وطن وقع في دائرة القمع والاضطهاد، محطة انتظار لموت قادم، لخلاص قادم..

في ضوء هذه المقابلة ما بين الموت والخلاص يكون النص قد وضع حلاً لمعادلة وجدها الآخرون صعبة عصية، ووجدها العراقيون اختيارهم الوحيد، الموت أو الخلاص، وليس من طريق آخر، وتلك هي الحرية، وعيٌ للضرورة، وقدرة على الاختيار، وتحمل لتبعات ذلك الاختيار حتى ولو كان في ذلك الموتُ الأكيد، لأنه سيكون موتاً ذا معنى، حينما يتقدم فداءً لحياة ظلّ هذا النصّ يحمي نبضها ويحرص على بريقها ويرفض تأجيلها، ويتحسس حضورها في أبشع اللحظات مشقة ومعاناة وهو يجابه الظلم وبؤس الاغتيال من خلال التحوّل المريع لنسق بدا إنسانياً في البداية لكنه ما لبث أن تحوّل إلى حيوان أسطوري مهمته بث غيوم تمطر مطراً أسود لم يشهد لها التاريخ مثيلاً، مطرَ موتٍ يستهدف الإنسان ومستقبله ويحاصر أيامه وأمانيه..

"إني أشمّ رائحة جسمٍ بشري يحترق، أحسّ اللوعة في نداء أم، وأرى الوجوم في الوجوه..

أشعر بتململ الأرض، وتلتقط أذناي عصف انفجارٍ بعيد.."144.

إن مفردة (الأسود) جاءت نعتاً أوقع انحرافاً كبيراً بالمنعوت حيث حوله من رمز للعطاء والخيرات الشامل إلى نقيض يحمل في تشظياته كل دلالات الشر والإبادة والاستبداد من خلال ما تشخصه مكانية المطر من فوقية وهيمنة ولذلك فإن تحرر العنوان من هذا النعت أفضى إلى انحراف آخر مهمته الخلق الجديد لواقع يحسبه الآخرون مستحيلاً هو الكشف عن برج مبتكر يصنعه الإنسان القادر على المجاهدة، والمتصدي للجريمة، يصنعه ليغسل به أدران السواد المتسلطة على العالم بشرها وجبروتها، من هنا ظلت مفردة (الأسود) هي الفيصل الذي يحدد الدلالة حضوراً وغياباً، وإن غيابها في العنوان هو الذي فتح الدلالة، ومنحها إمكانية الوقوف على أعتاب عصر يمكن فيه للمضطهد أن يقول كلمته، وأن ينهض بكينونته، وأن يقول: لا لجلاديه، لأنه برج المطر، المطر المطهر، والمطر مشروع الخير والنماء والتجدد من أجل دحر وإلغاء كل علامات السلب والانفصال. وهكذا ينتصر العنوان لمشروع النص الذي بلور رسالته في إجلال الحياة والدعوة إلى حمايتها ودحر أعدائها، ولقد تكررت هذه الدلالة بإلحاح عبر المشاهد حتى مارست نوعاً من الهيمنة الواضحة، وإن قابل تلك الدلالة إحساس عميق بالحزن الناجم عن الإحساس العميق بالزوال المتربص بالإنسان والأشياء، لكنّ المتأمل لهذا الحزن الثاوي في أعماق النص يجده حزناً من أجل الحياة، وحزناً عليها، وفزعاً من فقدان الأعزاء وفقدانها ومن صمت نبضها الحميم..

(7)

هل كان على اللغة أن تنهض بالتعبير عن كل ذلك العذاب دون أن تغادر نمطيتها وأن تكسر معيارها، وأن تخرج من رتابة نثرها الذي كثيراً ما اعتاد السكون..! ذلك ما يواجهنا في الرواية، فمنذ البداية نجدنا أمام لغة تكسر القضبان لتشعل النار في كل شيء من أجل تطهيره وبعث حياته المغتصبة من

جديد، جواباً على نار حاولت أن تبدد وتبيد كلّ شيء، وما تزال، شعرية تتوهج هنا وهناك وتبدو في كثير من الأحيان أكثر سلاسة وتحرراً من أنماط شعرية كثيرة كان الوزن هو المعيار الذي ميز جنسها الأدبي.

إن لاختيار ضمير المتكلم في تقديم الحدث الروائي أثراً مهماً في خلق ذلك الجدل المتوهج ما بين الذات والموضوع، بين الخاص والعام، حيث يتجلى الخاص والذاتي ليصير عاماً، وحيث يتبلور العام . الموضوعي ليصير هاجس الذات الأول، من هنا لم يكن بوسع التقنيات الروائية أن تقدم رحلة العذاب هذه من خلال ضمير الغائب، لأن الأشياء ولا سيما المشاعر والأحاسيس لا تصل من خلال الوسيط بذات العمق والصميمية حينما يكون التعبير مباشراً(12)، إن اعتماد الراوي على ضمير المتكلم يوفر فرصاً مهمة للبوح الإنساني من خلال تقنيات السرد المتاحة بهذا الضمير، وكلما اقترب النص من البوح أفسح مجالاً أكبر للشعرية حيث يشحن الانفعالُ اللغة ليشكلها في نمط خاص، لغة تتسم بالتكثيف والإيحاء والانبثاقات الإيقاعية بأشكالها المتنوعة التي تكمن في دواخلها طاقة وجدانية تبث وجعاً إنسانياً يتحايث فيه الفكر والفن وتختزن قدرة خاصة على التشظي واحتمالات التأويل، وهكذا تقترب لغة (برج المطر) من الشعرية في مواطن كثيرة حتى تنتهي بعض المشاهد بما يشبه قصائد النثر..

"هل من أحد استطاع أن يمسك حلماً، يعتصره ثم يشرب رحيقه، أظن أن رحيقه في فمي، وضوعه يعطر روحي..

إنني الآن أرمي ذاكرتي فأجدك أمامي

ماسة مجلية بدموعي

اقترب فتهربين

اطلق حواسي وانتظر

تعود خائبةً، خاوية

أصرخ بها.. /تتبعثر../ تتهشم

كرة زجاج على أرض مرمر

وجهك أمامي../ أو دقت السماء نجوماً متساقطة./ 69.

ولا يخفى أن سمات الشعر تحضر هنا بجلاء لتنحرف باللغة الروائية من كونها التعددي إلى قطب الواحدية الذي هو قطب لغة الشعر التي تحاول أن تنغلق على ذات الشاعر(13)، فتحضر الاستعارة والكناية وأنواع المجاز وتراسل الحواس وأنواع الطباق والتجانس والترجيع، إذ يتم توليد الدلالة من خلال القوة المجازية للغة، فضلاً عن حضور الرؤية الشعرية التي تعد المحركَ الأولَ والأساس للفاعلية الشعرية أينما وجدت وفي أيّ نص كان. إن سيادة الغياب في هذا النص، وسيطرة عوامل الانفصال يبقي الذات الشعرية مستوحدة تحاول التشبث بما يمكن الإمساك به، وهكذا يحاول النص صهر قطبين متضادين هما قطب لغة الشعر وقطب لغة القصّ، فلغة الشعر ترتكز على الآني، على اللحظة في أكثف أشكالها، أما لغة القص فترتكز على النمو والتطور، ويولد الجمع بين هذين القطبين نوعاً نصياً من طراز خاص في الأدب لأنه يعمل على الجمع بين الكينونة التي هي قوام الشعر والصيرورة التي هي قوام القص(14).

كما اتسمت الرواية بأحدث سمات الشعرية المعاصرة: التشتت والتجزؤ حتى ليتساءل القارئ.. ما علاقة هذا الأمر بموضوع الرواية الأصلي، لكنّ المتأمل يجد أن هذه السمة في البنية السطحية لا تلبث في نهاية القراءة الجادة أن تلتئم في البنية العميقة لتؤول إلى تلاحم خفي، وذلك التشتت لا يشمل المشاهد حسب بل قد يتعالق في المشهد الواحد كذلك إذ تختلط الانثيالات في الذاكرة بفعل منبهات معينة يستحضر بعضها بعضاً ما بين قريب وبعيد، مفرح ومحزن، حوادث تنثال في الذاكرة بألمها وعجائبها ووجع ظروفها، تنثال بلا هوادة حتى تختلط في القراءة مشاعر اللذة بالألم، والحزن بالفرح بالمواجع، ويمتزج الرصاص الطائش وعذاب الفقدان بأقواس قزح، قصة ليلية هادئة(15)، ولذلك فإن الجزء في الرواية يجاوز حدوده الضيقة ويرتبط بأجزاء أخرى خارج نطاقه المباشر، وعليه فإن القراءة في (برج المطر) يجب أن تكون حركة ذهاب وإياب في النص إذ أن كل جزء مكمل للأجزاء الأخرى، لا يفهم بدونها ولا تفهم بدونه..(16) فحين نقرأ النهاية المروعة لسيدة الماء، ونشهد مصرعها في الصفحة . 69 . نجدنا مضطرين للعودة إلى الصفحات . 29، 56، 57، 67، 68. لنجمع أطراف حكايتها وهكذا..

***

الهوامش:

(1) دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2000.

(2) ينظر: بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي: 121، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990.

(3) ينظر: جوانب من شعرية الرواية، أحمد صبرة، مجلة فصول 4/ 1997. القاهرة: 44.

(4) المصدر نفسه.

(5) ينظر: فن كتابة الرواية، ديان دوات فاير، ترجمة د. عبد الستار جواد: 16. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1988.

(6) ينظر: عالم الرواية، رولان بورنوف وريال أونيليه، ترجمة نهاد التكرلي: 109. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991.

(7) ينظر: جوانب من شعرية الرواية، أحمد صبرة: 46.

(8) ينظر: فن كتابة الرواية: 21.

(9) ينظر: جوانب من شعرية الرواية: 46. 47.

(10) ينظر: السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة، يمنى العيد، مجلة فصول 4/ 1997، القاهرة: 18.

(11) ينظر: جوانب من شعرية الرواية: 49.

(12)، (13)، (14) ينظر: حول بوطيقيا العمل المفتوح، سيزا قاسم، بحث منشور في كتاب اختناقات العشق والصياح، إدور الخراط: 124، 97، 97. دار الآداب، بيروت، ط1، 1992.

(15) ينظر: برج المطر، أمجد توفيق: 56. 57.

(16) ينظر: حول بوطيقيا العمل المفتوح: 93.

أ. د. بشرى البستاني ـ العراق

قراءات... قراءات... قراءات

طواحين العبث

بين الفضاء والنص

تمثل العين في هذا الصدد من الدراسة أداة تواصل على غرار غيرها من أدوات التواصل العلامي الأخرى؛ إذ بوساطتها يتأتى تأويل عدد غير قليل من الرموز والعناصر التي تتصدر نص [طواحين العبث] "لأحمد شنه".

وكثيرة هي الظواهر التي يمكن أن تعتمد العين أداة تواصل بين الناس لا لشيء إلا لأنها كانت أبلغ من التعبير بوساطة اللغة. وقديماً قال [ابن وهب الكاتب]: "والأشياء تبين للناظر المتوسم والعاقل المتبين بذواتها وبعجيب تركيب الله فيها وآثار صنعته في ظاهرها، ولذلك قال بعضهم: قل للأرض: من شق أنهارك وغرس أشجارك وجنى ثمارك؟ فإن أجابتك حواراً وإلاّ أجابتك اعتباراً، فهي وإن كانت صامتةً في أنفسها ناطقةٌ بظاهر أحوالها، وعلى هذا النحو استنطقت العرب الربع وخاطبت الطلل، ونطقت عنه بالجواب على سبيل الاستعارة في الخطاب."(1)

لا غرو من جهتنا أن نستنطق الصورة، ونذهب في قراءتها مذاهب تأويلية تسهم بقدر ما في بلورة البنية الكلية لنص [طواحين العبث]؛ فصفحة الغلاف يغشاها اللون الأزرق بقسط كبير، ويعقبه اللون الأسود المنقطع ببياض خفيف علماً على الأمل الذي يتنفس الشاعر من خلاله، مع إشارات خفيفة صفراء وبنية ووردية وسواها... هذا التداخل الكثيف في الألوان يمكن أن يمثل النواة الأولى التي نلج من خلالها إلى أعماق النص. وسواء قصد الشاعر إلى ذلك أو لم يقصد فإن انتفاء هذه الصورة بهذا الشكل من التداخل والتمازج يمكن أن يحسب على قراءة نص [طواحين العبث] التي جاءت رسماً (كتابة) بيضاء اللب سوداء الحافة مع شيء من التماوج {~} . الذي يمكن لنا من غير ما تعسف أو تمحل في التأويل . أن نعده من قبيل التهيئة للدخول في عالم النص؛ باعتبار الصورة والعنوان عنصرين نصّيين لا يمكن فصلهما عن النص المكتوب.

للون الأزرق بعد دلالي يحيل إلى التكتم من الناحية النفسية، وعلى ذلك يمكن تأويله على أن الحدث الذي تقدمه [طواحين العبث] على قدر كبير من الغموض والتماهي خلف نيات ومقاصد غير مبررة أو

ضعيفة التبرير على أقل تقدير. وإن آلة إنتاج الحدث تحركها أيدٍ خفية أشبه ما تكون بغزو خارجي، فكأنما أعد للحدث خارج مكانه؛ مما يجعل اللون الأزرق مبرراً طبيعياً لظاهرة الاعتداء والغدر والخيانة على نحو ما كانت الحال عليه، وما يصرح به الشاعر نفسه في إهدائه:

"إلى أخي وصديقي ورفيق رحلتي في دهاليز الجحود والخيانة الشهيد البطل ضابط الشرطة "العيد بوتمجت"؛ الذي اغتالته أيادي الغدر ذات يوم مشؤوم."(2)

ويتخلل اللون الأزرق سواد يعكس المأساة الوطنية، وما يحز في نفس الشاعر من آلام حادة تقطع الأوصال من نحو ما عبر عنه ضمن متن المقدمة في مواضع كثيرة لعل أهمها قوله:

"... أما في الجزائر، فلا يشغل الكثير من أدباء هذه المرحلة السوداء ومثقفيها [إلا من رحم ربك] أن يقتل جندي، أو مواطن، أو فلاح في قرية منسية..."(3).

هكذا، إذن، نتأول اللون الأسود وهو يمثل جوهر النص ونواته التي تنضج به، وينحدر اللون الأسود مكتسحاً زرقة الصفحة مما يحقق نوعاً من الانسجام بينهما [الأزرق والأسود] باعتبار الدلالة السلبية وفقاً للمواضعة والعرف الراسخين في الأذهان.

بيد أن اللون الأبيض يجسد الأمل الذي يحيى به الشاعر، أو على الأقل الوفاء الذي صرح به لشهداء القضية الوطنية من خلال صديقه ضابط الشرطة المثقف الواعي الشهيد "العيد بوتمجت". والقاسم المشترك بينهما حب الوطن ووحدته.

يبرز اللون الأبيض في نوع من التحدي؛ فتذهب ملامحه حيناً وتبدو جلية حيناً آخر، وهي في هذه الحال تجسيد حي للتحدي التالي:

تكلم... لأحيا بلا عقدة الشوق والانتماء
... ...
لأحيا بلا بسمة كاذبه
... ...
لأحيا كما شاء لي الله...
بين الزهور وبين الدماء
لأحيا كما شاء لي الله
حلماً لكل الورود...
وكل النساء.
لأحيا كما شاء لي الله
طوفان شعر لأرض الجزائر...
وبركان حب... يريد البقاء.(4)

واللون الأبيض فيزيائياً "اجتماع كل الألوان، وأن الأسود هو غيابها الكلي، فإذا نزلت أشعة الشمس على الأبيض فإن مركباتها الذبذبية والتي من بينها حزمة ما وراء البنفسج تتكسر على مثيلاتها مما يجتمع في

اللون الأبيض."(5). فيكون هذا اللون على الإنسان برداً وسلاما، وهو في العرف رمز للأمن والسلام والصفاء والإخلاص. ولا أدل على ذلك من استخدامه راية في الحرب حال الجنوح إلى السلم. ولعل الإنسان كان له ذلك الاصطلاح اتكاء على هذا الأساس الفيزيائي.

وردت [طواحين العبث] متماوجة (~) . على نحو ما ذكرنا آنفاً . مما يمكن تأويله على أنه صورة متحركة تعكس فضاء على قدر كبير من الحركة أيضاً، مع أن البنية النحوية توحي بالسكون ظاهرياً، فالصورة المتماوجة تحيل إلى سريان الحدث شبه الدائري على غرار مبدأ اشتغال الطاحونة [Princpe de fonctionnment]؛ ومن ثم فإن الشكل الدائري يحيل إلى تواتر الحدث وتكراره.

والصورة المتماوجة في الكتابة (~) تكسير للمألوف، ينزع إليها المبدع لأسباب جمالية ودلالية. فإذا كانت الكتابة انعكاساً للمضمون فإن شكل الخط ونوعه وطريقة رسمه يمكن أن تسخر لخدمة مضمون النص الذي يتجه إلى تجسيد حال غير طبيعية من الحياة (صورة الاغتيالات مثلاً).

وإذ يتشكل العنوان نحوياً (إفادياً) من التركيب الإسنادي الاسمي [Ø طواحين العبث =] فإنه يحوي تركيباً إضافياً غير إسنادي [Ø + مضاف + مضاف إليه ≠] هو المثبت عنواناً للنص. وهو تركيب غير مألوف لدى المتلقي مما يعرف عند "ياوس" بالمسافة الجمالية(6). وبما أن النص يسري في مجال الأدب فإنه يغدو تعديلاً لأفق القارئ وتوجيهاً لثقافته المتسمة بالمرونة؛ باعتبار حصول التواصل بين الشاعر وبين القارئ الذي تقبل اجتماع [الطاحونة] بـ [العبث] اجتماعاً غير قابل للانفصال في ثنائية لفظية هي في الواقع بمثابة الكلمة الواحدة، على الرغم من مرجعية القارئ في [الطاحونة] غيرها في [العبث]، وهما لا ينتميان إلى حقل دلالي واحد؛ من حيث كانت [الطاحونة] مادية مرئية ملموسة وقد تدرك بوساطة السمع. في حين لا يدرك [العبث] إلا ضمن إطار تجريدي محض. وإذ يجتمع المجرد والمحسوس في هذا التركيب اللغوي ينشأ حقل دلالي ثالث، يتأسس على السياق، ويدرك مجازاً في إطار معنى جامع بين المجرد والمحسوس هو محصلة قراءة النص ضمن بنيته الكلية.

واجتماع المجرد بالمحسوس ضرب من التكسير والانحراف عن المألوف استعماله؛ باعتبار المقام سيؤدي ذهنياً . باجتماع المتضايفين . إلى تكيف المفردة الواحدة في علاقتها بما قبلها وما بعدها، وعلى ذلك تستحيل دلالة [طواحين] إلى دلالة تجريدية بدورها تساوق دلالة [العبث]؛ إذ يتحقق ذلك عن طريق المجاز.

علاوة على ذلك فإن اللفظة [طواحين] معرفة نحوياً بـ [العبث] مما يعني أن المضاف إليه أقوى دلالياً من المضاف . باعتبار تطابق النحو والدلالة . مما انعكس على [طواحين] فلم تستقل بدلالتها بحسب الوضع. وإنما كانت لها هذه الدلالة السياقية التجريدية القائمة على تخصيص خاص بسبب التعريف بمعرّف.

وقد انسجمت هذه الطريقة في التكسير اللغوي الدلالي مع نظيرة لها في الكتابة فلم تأت على استقامة واحدة كما كان يتوقع المتلقي، وإنما انحرفت عن السير الطبيعي للخط العربي وطريقة الكتابة بشكل عام. فكان لذلك انعكاس واضح المعالم في متن النص من الناحية الأسلوبية والجمالية؛ باعتبار المكونات اللفظية متجهة إلى التأليف بين ما لا يأتلف . في أصل الوضع . مجاراة لأساليب الاستعمال المختلفة التي تجعل اللفظة مهيأة للتفاعل مع نظائرها في البناء الشامل للنص. ولعل الأمر في هذه الحال يتعلق باختراق المألوف من سنن القول؛ إذ اللفظة [طواحين] انتظمت في التركيب على عكس التوقع(7).

والبنية [طواحين] جمع [طاحونة أو طاحون]، يقال في اللغة: مطحن ومطحنة وطاحون وطاحونة...

وهي في جميعها آلة الطحن(8). وقد اكتفى الشاعر [أحمد شنه] من هذه الأوزان جميعاً بالصيغة [طواحين]

وهي صوتياً توحي بكثير من القوة لقيامها على مقاطع صوتية طويلة؛ فمع المد قوة وعظمة، وأحياناً مبالغة وتكثير باعتبار الوزن [فاعول] ومنه: [فواعيل] صيغة مبالغة قديمة تطورت لاحقاً إلى [فعول](9) ولعل ذلك يساير الحدث الذي وجدت من أجله القصيدة؛ إذ لا يتعلق الأمر بمجرد حدث وحسب؛ وإنما يتصل بالعاطفة الإنسانية على اختلاف صورها وطبيعتها.

لعبة الزمن في "طواحين العبث"

مثل [طواحين العبث] كمثل غيرها من نصوص الشعر العربي المعاصر تترصد الصورة، وتطلب المستحيل، وتختصر المسافة الزمنية، فتصل بين الأمكنة وتوحد الأزمنة نحوياً، فتلج مجال الأسطورة حيناً والملحمة حيناً آخر، وإذ تجمع بين هذه وتلك فقد جمعت إلى الحال محالاً من باب فني جمالي محض. وتلك سمة الشعر المعاصر الذي ينزع إلى استفزاز القارئ. وقد يمتد إلى المعيار فيحطمهُ ثم يعيد بناءه في صورة من التأليف خاصة، ولكنها تتكئ على الراهن بمظاهره المختلفة، فتتوسل لذلك تقنية من التعبير تسعى لاحتواء الإطارين: الدلالي والجمالي. يقول الشاعر "أحمد شنه":

تكلم فلم يبق غيرك يزجي الكلام
كتائب روما... على بعد يوم من الكعبة الخاشعة
وأنت هنا تستجير من الأوس...
من غطفان، ومن سيف عنتر،
... ...
فشكراً لرب السماء
فمكة لم يحمها الله،
إلا لأن الأعاريب أعجوبة تاسعة(10).

ويقول في السياق نفسه:

تكلم فليس أمامك أي اختيار
فإما الدخول إلى خيمة الشافعي
وإما الرحيل إلى دولة الانتحار
وليس أمامك غير اثنتين:
فإما اللجوء إلى شعرنا العربي القديم،
وإما البكاء على مصرع الكاهنة.
توسد صراخي.. ونم في العراء

فكل النيام أفاقوا على صحوة الانهيار.

فنم أنت أيضاً... وقل للمهلهل أن يستريح...

وقل لامرئ القيس كف عن الشعر

حتى تريح.

فذي أم جندب في فندق من زجاج،

وكندة نامت على خطبة ساخنة.(11)

في لحظة اختزال المسافة الزمانية هذه، يمارس الشاعر [أحمد شنه] سلطته على الذاكرة، ويستدرج عناصر نصية . على سبيل التناص أو سواه . إلى مساحة موضوعه، لينسج منها بعد ذلك نصه (الطواحين)، فإذا الأحداث تتخلى عن زمانها ومكانها وجزء من مجالها الدلالي ليعاد بناؤها بعد ذلك في سياق نهاية القرن العشرين (ق 20): سياق [طواحين العبث]. يؤلف بين هذه العناصر جميعاً إطار أيديولوجي (فكري) هو إطار (مذكرات قصيدة من القرن العشرين).

يبدأ النص إن لم يكن متحركاً فدعوة إلى حركة كثيفة يمثل نواة الحركة فيه فعلان: (تكلم/ أراك) يديرها فاعلان (Deux actants): أنت: أنا. مما يجعلنا نتوقع منذ البدء حركة كثيفة كثافة الحدث الذي يشكل جوهر الموضوع.

ومن ثم فإن زمن [طواحين العبث] الحري بالدراسة هو زمن النص بحسب ما يحدده المفتاح (تكلم)؛ وقد أدى ذلك إلى سيادة جواب الطلب في قرائن لفظية وسياقية تتأسس على الحال والاستقبال، وتعكسها نصياً معينات ذرائعية تجسدها القرائن اللفظية من نحو {اللام التعليلية، ولكي، والسين، فضلاً على تعاقب أدوات الطلب اللفظية من أفعال وسواها...} يقول:

تكلم... لكي لا أراك

لكي لا تطهرني بالدماء يداك

... ...

تكلم ليصحو صوتي

تكلم وقل إننا لا نخاف اليهود...

إن سيادة زمن النص مردها إلى ذات الشاعر المبدعة في صورة من التحريض والإصرار الداعيين إلى ضرورة تحديد موقف مما يجري.

ولئن كانت الذات الشاعرة في صراع حاد بين الحضور والغياب/ الانفصال والاتصال؛ فإن الرغبة الجامحة في الحضور شكلت جوهر النص الشعري ممثلاً في ضمير المتكلم (أنا/ نحن) على اختلاف مقام التركيب، وأحوال الحديث.

هذا الزمن الذي يتأسس بمقتضاه نص [طواحين العبث] والذي آثرنا النص على نصيته، هو من زاوية أخرى جمالية زمن شعري (نسبة إلى الشعرية. وتلك أيضاً خصوصية أدبية نصية. ولأن النص صورة من صور الحياة . على مذهب التداوليين . فإن هذا الزمن متداخل متقاطع يمثل الراهن جوهره على صورتين:

أ . **صورة نحوية تتجلى في سيادة الفعل المضارع**، وفيه تبدو ذات الشاعر شاهدة على الحدث واقفة على كل جزئياته بصيرة بعواقبه ويجدر التلميح هنا إلى أن هذا الأمر عائد إلى تجدد نفس الشاعر داخل النص نفسه وهو نوع من البعث (التجدد) داخل الموضوع الذي لبث مسرحاً للبدء والختام (الموت والحياة) من أوائل أوت 1991 إلى أواخر ديسمبر 1993. يقول الشاعر في تقديمه للقصيدة: "عندما شرعت في كتابة هذه القصيدة أوائل أوت 1991، لم أكد أنجز الورقة التاسعة منها، حتى شعرت أن عمرها الافتراضي قد انتهى.. ولكنني وجدت نفسي أعود إلى أجواء النص برغبة أكثر شراسة وجموحاً، وعرفت أن (الطواحين) لم تكتمل دورتها الطبيعية... وبعد أن أكملت ما تبقى من النص، في الأسبوع الأخير من 1993..."(12).

يتحكم في النص ناقوس الذكرى (ذكرى الصديق الشهيد) . باعتبار الذكرى الطرف الأول في الموضوع . وتواتر الحدث خلال فترة التسعينات . باعتباره الطرف الثاني فيه. فكان المبرر، حينئذ، طبيعياً لتجلي الفعل المضارع استناداً إلى البعث المتجلي في شخص "العيد بوتمجت" من جهة، وتواتر الحدث الذي ترد أنباؤه كل يوم من جهة ثانية. وبخاصة إذا علمنا أن الشاعر . خارج إطار الشعر . كان على صلة ما بالوعي بالحدث بحكم المسؤولية، حتى إذا دخل مجال الكتابة الشعرية صدعت هذه الرواسب والخلفيات للإسهام في بنية الموضوع والنص.

ب . **صورة لفظية ودلالية وتتمثل في تقاطع [طواحين العبث] مع الأعلام والأحداث الضاربة في القدم على سبيل التناص الصريح حيناً**، ومن أجل بناء الصورة وهيكلة المعنى حيناً آخر. ولكن هذه الأعلام والأحداث تتهيكل في بنية النص متنازلة عن ماضيها لتصب في الراهن بكل أبعاده. ولذلك كانت هذه الصورة الزمنية أشبه ما تكون بالمادة أو بالساكنة . من حيث أمكن التصرف فيها وإلحاقها بسياق آخر، تتحكم فيها الحال ويؤطرها الموضوع، فتكون هذه الأعلام والأحداث أدلة لغوية تسهم بقدر ما في تشكيل زمن النص حال الحديث. يقول الشاعر:

تكلم... لكي تستجيب السماء

فمنذ اختفاء المسيح،

ومنذ انتحار السنابل،

وفرعون موسى... يدق ضلوع الصغار،

وتنهش لحمي صقور القبائل.

فلست أراك انتقاماً

إذا كان غيري يراك وتر(13).

الأدلة اللغوية (Signes linguistiques): [فرعون/ موسى/ المسيح/ صقور القبائل...] عناصر زمنية . فضلاً على دلالتها اللغوية السياقية . اتسمت بكثير من المرونة، فهي لا تعبر عن زمن مستمر قطعاً، ولا تحيل إلى أزمنتها الحقيقية وإنما هي ضرب من الاستعمال/ التشكيل الذي يجردها من إطارها الزمكاني تهيئة لها كي تستقر في السياق الجديد سياق [طواحين العبث] فتكتسب، حينئذ، صفتها النصية عناصر زمانية دلالية. هذه التهيئة هي التي أدت إلى تآلف المسيح وفرعون وموسى وصقور القبائل ضمن سياق واحد حقق

بعدهما التواصل مع متلقيه، وأحال الفعل (ACTE) بعد ذلك من إطاره الزماني/ المكاني إلى إطار فني جمالي مجسداً في صيغة المضارع الصريح نحوياً، أو الحال والاستقبال سياقياً من خلال ازدواجية الحدث الكلامي بقرينة ذرائعية "ولست أراك". ولعل الأمر في هذا التحول يتعلق بالبدء والختام؛

حيث البدء (تكلم) والختام (فلست أراك)، وما بينهما يأتلف منطقياً وزمانياً مع إطارهما العام الذي هو إطار الحال في اتجاه المستقبل.

ومثل ذلك تآلف (حرب البسوس، وحراس كسرى، وحجاب قيصر) سياقياً باعتبار ذلك كله يستخدم أدلة لغوية الغاية منها نماء النص وتكثيف دلالاته. يقول الشاعر:

وأوقظ في آخر العمر... حرب البسوس.

سأقتل حراس كسرى... وحجاب قيصر.(14)

ومثل ذلك قوله:

أنا منذ أن أصبح البحر... لا يستفز الجسد

ومنذ انحناء الجبال

ومنذ انهزام الصعاليك... والأنبياء

... ...

ومنذ الفرار الأخير.

لكل الأعاريب من صهوات أحد

أقاتل كي أسترد البلد.(15).

فالصعاليك مثلاً . ومثل ذلك الألفاظ المرتبطة بزمن سابق . تحيل إلى ظاهرة اجتماعية ارتبطت بالعصر الجاهلي، فهي تعبر عن زمن ماض، ولكنها، إذ تتصل نحوياً ودلالياً بالمصدر [انهزم] تتخلى عن زمانها لتصب في زمن النص.

والحال أنه يحلو لنا أن نجسد لعبة الزمن هذه في الرسم البياني التالي:

الحال ـــ الماضي ـــ الحال

تكلم ـــ الصعاليك/ الأنبياء/ أحد ـــ أقاتل كي أسترد البلد

الموضوع ـــ القناة/ الأدلة ـــ النص

يمكن القول . والحال هذه . إن الشاعر أمام الموضوع الذي تشير إليه اللفظة [تكلم]، وإزاء عنفوانه، إذ ينبغي أن يحاكي الموضوع بقدر الإحساس . وجد نفسه مضطراً إلى تكسير الواقع، وإعادة تشكيله باتخاذ الماضي أحداثاً وأعلاماً قناة لا على طريق [ما أشبه الليلة بالبارحة]، ولكن من أجل إثارة المتلقي من ناحية، وتحقيق مبدأ الانسجام والتناسب بين النص والموضوع من ناحية ثانية.

علاوة على ذلك، فإن اللاحق موجود بالسابق والحاضر مؤسس على الماضي، وهو بالنسبة لـ [هيدجر] ينبغي أن يصاغ على النحو التالي: "لكي ينجز المستقبل نفسه يجب أن يصبح حاضراً، وهذا الأخير يصبح

بدوره ماضياً، وهكذا تتحقق وحدات الزمن الثلاث..."(16) على أنه في [طواحين العبث] . وفي غيرها من نصوص الشعر العربي المعاصر . يتم التصرف مع وحدات الزمن من حيث هي عناصر تشكيل على قدر ما من المرونة. تتداخل فيها أزمنة كثيرة وتتقاطع، ولكنها تصب جميعاً في زمن واحد هو زمن النص موضوع الدراسة. هذا التداخل وهذا التقاطع يشكلان جوهر العملية الشعرية وعلامتها المميزة التي تؤسس لأبعاد النص الشعرية والجمالية.

جمالية الزمن:

نصية الزمن عند [أحمد شنه] شعرية . ويشترك في هذا النعت مع كثير من المبدعين . وإذ هي شعرية فإنها تكتسب صفتها الجمالية من خلال تعاضد الألفاظ الدالة على الزمن أفعالاً وألفاظاً وظروفاً من جهة، ومن خلال التحام الزمني باللساني ضمن اللفظة الواحدة من جهة ثانية.

جمالية التركيب الزمني:

ونعني بها تعالق الأزمنة في ما بينها [ماض/ حاضر/ مستقبل] في سياق تركيب واحد تأتلف فيه اللفظة بما قبلها وما بعدها على أساس من المجاز الذي يوصلها إلى القاسم المشترك: زمان النص، وذلك نوع من المرونة الذي يرجع في أصله إلى أمرين:

الأول: سلطة المبدع من جهة وهي التي أخضعت الألفاظ والتراكيب إلى موضوع النص [الطواحين]. فالشاعر هو الذي نقل [كافور والمتنبي وأحباش مصر وأعراب بكر] من سياقها التاريخي القديم إلى سياق [طواحين العبث]، وفي هذا النقل الزمني إعادة تشكيل لمنطق التاريخ فنياً. وإثراء لموضوع النص دلالياً. ولما كان النص الأدبي ينضح بأدبيته فقد اتحد استثمار العناصر التاريخية بمنظومة النص اللسانية التي هيأت لقيام [الطواحين] نصاً مستقلاً. من ذلك قول الشاعر:

تكلم فبلقيس... تحتل فارس
وأوراس... لن يعترف باليهود
ولا نسومر... في جرجره
تغلغل أظفارها في حنايا هرقل الجديد.
فمن فك للسندباد الرموز؟
ومن علم العندليب الرثاء؟
... ...(17)
ومن ذلك أيضاً قوله:
تكلم... فقد مزقتني الحروب..
ففي داحس.. طار رأسي،

وفي ردهات البسوس.. اعتقلت،

وفي ثورة الزنج... أهدوا رفاتي لفرعون مصر(18)

الثاني: سلطان اللغة ونعني بذلك مرونتها إذ بقدر ما هي صارمة في تأسيسها على سنن في القول ثابتة، فهي في الوقت نفسه تكتسي طابع المرونة وبخاصة في تنوع التركيب والاشتقاق والنحت؛ إنه ضرب من استثمار البنية التحتية للمنظومة القواعدية في العربية تلك التي تتيح فرصة التعبير باستعمال صيغ العربية وأزانها. يقول الشاعر:

ويا من مسحت طويلاً سراويلكم

وصنت الجنوب... من الأمركة

ولكنكم كلما قلت: ثوروا،

خلدتم إلى النوم

في فندق الفبركة.(19)

وقوله:

تكشف... فلا حل عندي لهذي الدماء...

ولا حل عندي لهذي الفتن...

سوى الأورسه

تكشف... فلا حل عندي لحكامنا،

سوى الغمرسه

تكشف فقد صرت بعد احتساء السراب،

أجيد التفاوض والكولسه...(20).

تحولات النص:

يولد النص في [طواحين العبث] من اللازمة الاستهلالية [تكلم] المؤسسة على الأمر إيذاناً بصدور الخطاب، فهي إذن نواة الكلام التي ستتفرع لاحقاً أشكالاً متنامة من المقاطع الشعرية التي ستصب في [الطواحين].

والصيغة [تكلم] بطبيعتها الصيغية والاستعمالية تحمل صفة التنوع والتعدد، وهو الأمر الذي أدى إلى نمو نص [طواحين العبث] ليلامس ظواهر أسلوبية ونصية متنوعة، يتسع فيها فضاء النص ليشمل فضاءات جزئية تسهم في تشكيلها بأمكنتها وأزمنتها المتقاطعة، وبشخصياتها المتحولة دلالياً من سياقاتها المختلفة في أزمنتها أيضاً إلى سياق النص حال الحديث.

وعليه نص [طواحين العبث] تتحكم فيه الصيغة الاستهلالية [تكلم]، وبذلك تقع بنيته في "المجموع

الاجتماعي المعتبر مجموعة نصية"(21). هذه المجموعة النصية تتفرع إلى (104) نصاً فرعياً مصبه ما صرح به الشاعر في صفحة الغلاف (نص شعري)، والذي ينعته في صدر الكتاب بـ (قصيدة). ثم المقدمة الموجهة مباشرة إلى القارئ (مذكرات قصيدة من القرن العشرين).

ومن ثم فإن (نص شعري) يوحد تحولات (تكلم) ليجعلها روافد مصبها واحد ومآلها واحد كذلك هو [طواحين العبث]. ومثل ذلك قصيدة.

و[مذكرات قصيدة من القرن العشرين] تحيل إلى مجموعة من المحطات التي يتنوع فيها الزمان والمكان بشكل كثيف جراء المادة المعجمية (ذ ك ر) وتحولها إلى الصيغة الصرفية (مذكرة)؛ التي تعني سياقياً الفاعلية باتكائها على صيغة اسم الفاعل من ناحية، واتساعها للدلالة على آلة التذكر من ناحية ثانية. فهي، إذاً، اسم فاعل واسم آلة، وفي ازدواج الوظيفة كثافة وجمال. فضلاً على أنها آلية من آليات التحول والتوالد داخل سياق النص لينصهر في نصوص أخرى ضمن البنية الكلية لـ [طواحين العبث].

التفاعل النصي:

تجدر الإشارة إلى أن النص نظام من المكونات اللسانية/ الخطابية الجارية في الاستعمال، وعلى ذلك فهو يولد مزوداً بكثير من القدرات الذاتية والمرجعية.

فأما القدرات الذاتية فهي خصائص ترتبط بالنص من مختلف جوانبه الصوتية والصرفية والتركيبية والأسلوبية وسواها مما يميز نصاً عن غيره من النصوص الأخرى.

وأما القدرات المرجعية فعائدة إلى اعتقادنا الراسخ أن مثل النص كمثل الإنسان؛ يولد مزوداً بخصائص وراثية تبين معالم بنيته الجسدية (وأحياناً السلوكية) التي تعود أصولها إلى الوالدين وقد تتعداهما. وكذلك حال النص، فلا نتصور النص يولد من العدم، وإنما هو حصيلة ثقافة مكتسبة وتجارب حياتية متنوعة تضرب في الزمان والمكان مضارب مختلفة، وقديماً قال "امرؤ القيس":

مـــا أرانـــا نقـــول إلا معـــارا أو معـــادا مـــن قولنـــا مكـــرورا

وأشير على أبي نواس أن إذا رغب في قول الشعر أن يحفظه وأن يرويه، ومن ذلك نضحت شاعريته (غير الشعرية).

وهكذا يتضح أن النص صورة من صور الحياة يتصل بالواقع عن طريق التخييل، وبواسطة مكونات ترتبط به (أي بالواقع) وتتأسس عليه كي يقوم ويستوي. وليست هذه الصورة الحياتية حلقة معزولة بقدر ما هي موصولة بحلقات أخرى مباشرة أو غير مباشرة عن طريق الإسقاط واللاشعور. قد لا تستدعيها الذاكرة مباشرة ولكنها تصدع انعكاساً للموروث والمكتسب في آن واحد.

و[طواحين العبث] نص مستقل ولكنه يؤسس لمداره من رصيد ثقافي متنوع يجعل حاضر الجزائر جوهراً [1991ـ 1993]، ويتكئ على رصيد معرفي متنوع من التاريخ والسياسة والاجتماع والأدب والتصوف وسواها... وهذا جوهر التناص في [طواحين العبث]. يقول الشاعر جامعاً بين التاريخ والسياسة:

تكلم...

لكي لا أراك حريقاً يعيد إلى سمرة الأرض بعض الروائح

فهل سنصير جذوراً... إذا أنكرتنا البلاد.

وفرت من الوجه كل الملامح؟

لقد عاد جيش اليزيد... بأحلى السبايا

فمن قال: أن اليهود وراء الحدود

وأن التواريخ حبلى بأخزى الفضائح؟

لقد عاد جيش اليزيد... فهيا ارقصوا للأمير

ولا تقلقوا بالقصائد شيخ العرب...

فهذي السيوف تعلمكم... أن سر الحضارات فوق السرير.(22)

[طواحين العبث] نص منتزع من متعدد نصوص، ولكن هذه النصوص المتعددة لا تعدو أن تكون عناصر دلالية ولفظية تؤسس لنص شعري مستقل بنية ودلالة. وأرانا ههنا مع (جوليا كريستيفا) إذ تذهب إلى أن كل نص إنما "يتشكل من قطعة موزاييك (فسيفساء) من الشواهد، وكل نص هو امتداد لنص آخر أو تحويل عنه... ونقرأ اللغة الشعرية بصورة مزدوجة."(23).

بيد أن النص في [طواحين العبث] يتحقق في صورة اندماجية يلتحم فيها السابق باللاحق التحاماً نصياً وموضوعياً (نسبة إلى الموضوع)، وفيه يتنازل النص السابق عن مكوناته ليؤدي وظيفة له في النص اللاحق. ولذلك أمثلة كثيرة في الشعر المعاصر، وفي [الطواحين] بشكل خاص. وهو ضرب من التناص الذي يمكن أن يدرس من جوانب شتى أسلوبية وبلاغية (استعارة، كناية، مجاز). ولكن طبيعة الالتحام بين المكونات اللفظية والأبعاد الدلالية والفكرية تجعلنا أكثر إيثاراً للتفاعل النصي ذي الطابع التخييلي أكثر منه اعتماداً على المقارنة والتشابه، باعتبار هذا الاختيار أكثر احتواء لهذه الظاهرة.

إن الطابع الاندماجي للتناص في [الطواحين] يعتني بالعلم أكثر من اعتنائه بالحدث أو بالقوالب التعبيرية الجاهزة (المنجزة). وبذلك يفسح مجالاً واسعاً للقراءة والتأويل جمالياً ودلالياً في إطار الموضوع. يقول الشاعر:

تكلم فهذا الكلام اعتذار... لكافور مصر،

عن الهفوات التي كان يهذي بها المتنبي

ويروي تفاصيلها السفهاء

فعذراً إذا أحرجتك القصائد

عذراً إذا لم يقل فيك ما تشتهي... من فخار

فأنت الذي تاه فيك الخيال...

فلا يعتريك الطموح... إلى أي أمر

وأنت الزعيم الذي صار بالانتخاب

رئيساً لأحباش مصر... وأعراب بكر.

فرفقاً بهذا الشويعر إذ يدعي:

بأنك لا تستطيع الدخول... إلى أي قصر

وأنت لا تستطيع الحياة بغير السياط... ككل العبيد.

وأنك لن ترتقي كي تساوي..

قصيدة شعر.(25).

ومثل ذلك قوله:

تكلم...

فحجاج ما زال يجتاح عش البلابل..

لقد أعدم ابن الزبير.

وصلى على قبره... غارقاً في الدموع.

فمن قال أن الأعاريب لم تنتحب.. حين مات الحسين؟

ومن قال أن ابن بولعيد لم يرتعش... للحدث؟(26).

... ...

الأعلام والشخوص، ومثل ذلك الألفاظ التاريخية، في [الطواحين] أدلة لسانية (signes linguistiques) تتسع للإحالة على أحداث وأفكار ومذاهب برمتها، لذلك كان حضورها النصي اندماجياً يسهم في نماء نص [الطواحين] لفظياً وأسلوبياً ودلالياً.

غير أن هناك نوعاً من التناص الصريح الذي يوظف عبارات برمتها، ولكنها تذوب في سياق الحال لتشكل رافداً من روافد النص موضوع الدراسة [طواحين العبث]. وهي إذ تذوب في النص الجديد [الطواحين] فلأنها تكتسب في بنيتها ودلالتها سمة القابلية للتموقع في بنية نصية جديدة غير التي وجدت لها في الأصل. ويلعب كل من المرسل والمستقبل دوراً مهماً في هذه العملية التناصية غير أن دور المرسل/ الشاعر يتأسس على المغامرة في النقل مع تهيئة الأرضية في بنية النص. بينما يتجه دور المستقبل/ القارئ إلى تقبل عملية النقل هذه من النص السابق إلى اللاحق، وتأويله بعد ذلك دلالياً وجمالياً وفقاً لمعطيات البنية الكلية للنص اللاحق [طواحين العبث]. من ذلك قول الشاعر:

فقل للشهيد الذي مات في شفتيه السؤال

وقل للعيون التي جف فيها الحلم:

"ردوا الموت مرا ورود الرجال..."(27).

إن القابلية التي منحت جواز المرور لصدر بيت أبي تمام هي كونه عند الأول في الرثاء، وعند الثاني [أحمد شنه] في سياق الحديث عمن استشهد أو مات. وقد هيأ لهذا الاندماج النصي القرينة [... وقل للعيون

التي جف فيها الحلم...] وقبل ذلك [مات في شفتيه السؤال] فتفاعل، حينئذ، النصان تفاعلاً دلالياً يحدده السياق، ونحوياً في إحلال النص السابق وظيفة المفعول به في النص الجديد. [الطواحين].

ومن ذلك أيضاً قول الشاعر:

وسبحان من خصنا بالفتوح

ومن خصنا بالمطر

وبالجنة الضافية

فأعطى الأعاريب سيفا

وأعطى اليهود الجراح

"ولولا كراهة إملاكهم خطبت إلى آخر القافية"(28).

هيأ التحام بيت الشافعي بنص [طواحين العبث] تواتر المقاطع الشعرية في صيغة دعاء ليرتبط بعد ذلك البيت القديم بالنص الجديد بوساطة القرينة [خطبت].

وقوله:

تكلم بما شئت دون احتراز.

"فأنت الصباح الذي نوره به ينجلي الحادث المظلم"(29).

فالذي أذاب النص السابق في اللاحق ليس السياق والموضوع وحسب، وإنما البناء العام لنص [الطواحين] الذي يجعل العبارة السابقة في علاقة قبلية وبعدية بألفاظ وعبارات أخرى. وقد عضد هذا الالتحام بعد إيقاعي يتأسس على تفعيلة المتقارب [فعول] التي تمثل بدورها أحد عناصر الاشتراك.

والخلاصة فإن التناص في [طواحين العبث] يؤخذ على أنه تفاعل نصي يمثل، من جهة، مرجعية ثقافية بالنسبة للشاعر، فكان طبيعياً أن ينضح بهذا الرصيد الثقافي. ويمثل من جهة ثانية بعداً جمالياً/ دلالياً باعتبار النقل من نظام نصي إلى ثان، ومن بيئة إلى بيئة، ومن سياق إلى آخر.

❒

هوامش الدراسة:

(1) عبد السلام المسدي: ما وراء اللغة، 76.

(2) طواحين العبث: المقدمة.

(3) نفسه. المقدمة.

(4) نفسه: 129.

(5) عبد السلام المسدي: مرجع سابق.

(6) نظرية اللغة الأدبية: 129.

(7) ر/ شولز: السيمياء والتأويل، ترجمة س/ الغانمي: 87.

(8) لسان العرب: (ط ح ن).

(9) أسعد أحمد علي: تهذيب المقدمة اللغوية: 85.

(10) طواحين العبث: 54.

(11) نفسه: 59.

(12) نفسه: 9.

(13) نفسه: 45.

(14) نفسه: 44.
(15) نفسه: 38.
(16) اللحظة الأدبية: 270.
(17) طواحين العبث: 83.
(18) نفسه: 84.
(19) نفسه: 104.
(20) نفسه: 127.
(21) النقد الأدبي في القرن العشرين: 231.
(22) طواحين العبث: 83.
(23) نفسه: 74.
(24) نفسه: 78.
(25) نفسه: 37.
(26) نفسه: 55.
(27) نفسه: 80.

مراجع الدراسة:

1. أحمد شنه: طواحين العبث، مؤسسة هديل للنشر والتوزيع، ط1/ 2000.
2. خوسيه ماريا بوثويلر إفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، تر/ حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة/ د ت.
3. روبرت شولز: السيمياء والتأويل، تر/ سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1/1994.
4. أسعد أحمد علي: تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي، دار السؤال للطباعة والنشر، ط3، 1985.
5. سمير الحاج شاهين: اللحظة الأبدية: دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1980.
6. جان إيف تادييه: النقد الأدبي في القرن العشرين، تر/ قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق/ 1993.
7. عبد السلام المسدي ما وراء اللغة: بحث في الخلفيات المعرفية، مؤسسات بن عبد الله للنشر، تونس.

رشيد شعلال- الجزائر

□□

قراءات... قراءات... قراءات

ماهية الخطاب الشعري

من خلال المقولات النقدية لحمود رمضان

تحاول هذه المقالة أن تبلور النقاش من حول ماهية ومفهوم وطبيعة الخطاب الشعري من خلال المقولات النقدية للشاعر (حمود رمضان) (1906- 1929)(2) كما تسعى إلى تطويق أهم الأسس النظرية والمرجعيات الفكرية التي تؤطر فهمه أو مفهومه للشعر. يتم هذا كله ضمن أفق مفهومه للشعر، ووجهة نظره النقدية في رسالة الشاعر التي ينبغي أن يؤديها.

وأمر كهذا في اعتقادنا يجعل المقاربة تستلهم التجربة الشعرية للشاعر الناقد (حمود رمضان)، وتخوض غمار التأملات النقدية التي جادت به قريحته، كما يستدعي أن تضع في الحسبان المرجعية الفكرية والأرضية التاريخية والفضاء السياسي الذي تأسست بضمنه هذه التجربة، وتبلور في إطاره هذا المفهوم لدى شاعرنا، أعني أولاً: ظروف الاستعمار بكل حيثياتها من (قمع وحظر وتضييق...) وثانياً: واحدية الثقافة ومحدودية أفقها لدى أدبائنا في تلك الظروف أي الخضوع شبه التام لسلطة التراث، واقتصارهم على الثقافة العربية السلفية في إطارها الإصلاحي، وتوجهها النهضوي الذي ساد في المشرق العربي(3).

ولذلك يمكن أن تدخل هذه المقولات النقدية أو هذه الآراء المتناثرة هنا وهناك ضمن المنهج الاجتماعي ذي التوجه الإصلاحي، لأن (حمود رمضان) كان يؤمن أيما إيمان بمقولة (الالتزام في الشعر). أي أن للشاعر رسالة إزاء مجتمعه ينبغي عليه أن يؤديها بصدق ونزاهة.

ونعتقد أن الظروف الاستعمارية التي كانت تعيشها الجزائر آنذاك هي التي أَمْلَت مثل هذا التوجه على الشاعر (أعني التوجه الالتزامي الإصلاحي). بالإضافة إلى ذلك الاتجاه أو التوجه الإصلاحي الذي كان مهيمناً على الساحة الثقافية والأدبية العربية المشرقية آنذاك، والمغرب العربي حينذاك لم يكن إلا تابعاً للمشرق لظروف وأسباب ليس هذا مجال ذكرها.

إذا كان البعض يعرف (حمود رمضان) شاعراً، فقليلون جداً من يعرفونه ناقداً وقاصاً(4). وأمر كهذا طبيعي في نظرنا، بسبب ذلك التجاهل المريب الذي يلقاه كثير من شعراء الفترة الاستعمارية إلا نادراً، وبالأخص فترة العشرينات وربما بسبب موته المبكر أيضاً وقصر عمر إنتاجه الأدبي الذي لا يكاد يتجاوز الثلاث أو الأربع سنوات(5).

1. إنتاجه:

بالرغم من هذه الفترة الإبداعية القصيرة، فإن حمود رمضان كان قد نشر سلسلة مقالات عن (حقيقة الشعر وفوائده) و(الترجمة وأثرها في الأدب) في مجلة (الشهاب) لسنة 1927، كما نشر كتابه (بذور الحياة)(6) سنة 1928، وقصة (الفتى)(7) سنة 1929، إلى جانب القصائد التي نُشرت له في جريدة (وادي ميزاب) وغيرها من الدوريات.

وسنعتمد في استقصائنا لطبيعة تأملات حمود رمضان النقدية على سلسلة مقالاته المعنونة بـ (حقيقة الشعر وفوائده) بصفة خاصة، مع اعتمادنا . بطبيعة الحال . الإطار السياسي والفكري والاجتماعي الذي كان سائداً آنذاك. بمعنى أن هذه الأفكار النقدية كيفما كان مستواها ومهما كانت طبيعتها، فإننا لا نستطيع فهمها ولا يمكن أن ننصف قائلها إلا بوضعها في إطارها التاريخي وسياقها الموضوعي وظروفها الاجتماعية والسياسية والفكرية التي أنتجتها.

ولذلك فلا بد من الإشارة إلى أن تجربة حمود رمضان النقدية إن صح هذا التعبير تتأطر ضمن سلطتين متضادتين: سلطة الاستعمار القمعية وما تستدعيه من نزوع نحو التحرر وافتكاك الاستقلال بتوعية الشعب واستنهاض همته، الأمر الذي تغدو معه (الكلمة في الشعر) ذات مدلول سياسي أكثر منه مدلولاً فنياً، وسلطة التراث المهيمنة على الأذهان والأرواح وما تتطلبه من نسج على منواله تارة، ومحاولة الخروج عليه بما يتلاءم وظروف العصر وأحداثه تارة أخرى.

2. مفهوم الشعر: (أسس وآليات الإبداع الشعري لديه)

إذا كان مفهوم الشعر من وجهة نظر النقد الحديث نسبياً مغامرة صعبة فيما هي مُتَسلِّحة بالوعي المعرفي والحس السياسي، وسفر مرهق بالمعاناة والمكابدة، سفر متواصل عبر الأماكن المجهولة، والشاعر هو ذاك الجوال المولع بالحركة السكونية، المتمرد على القوانين الجامدة والتعاليم الجاهزة... وإذا كان الشاعر هو الذي يضع قوانينه ويضع الأسس للتعاليم، وزاده في ذلك التجارب الإنسانية المختلفة وإحساسه المرهف والثابت"(8)، إذا كان الأمر كذلك، فإن الحديث عن الشعر مغامرة أصعب. والمطَّلِع على مقولات حمود رمضان النقدية والمدعَّمة بنماذج شعرية له في مواضع متفرقة كترجمة عملية لما يُنَظِّر له، يدرك بسهولة مدى الوعي النقدي والحس الشعري المرهف الذي كان يتمتع به هذا الشاعر والناقد الشاب، وإدراكه للدور الخطير الذي يلعبه الشعر الهادف بمعية النقد التوجيهي والالتزامي المتسلح بالوعي المعرفي.

ينطلق حمود رمضان في تأسيساته النقدية من تساؤل جوهري غاية في الأهمية، فحواه:

ما هي مهمة المبدع الشاعر في ظروف استعمارية قاهرة وتَخَلُّف حضاري بَيِّن؟ وما مفهوم الشعر وغايته في ظروف كهذه؟ ويجيب متحدثاً عن الشعر محدِّداً آلياته، فيقول: "نعم هو أعلى منزلة من أن يتناوله هؤلاء النظامون الماديون، عبيد التقاليد، وأعداء الاختراع. إذ لا يدرك كنهه إلا من له فكر ثاقب وعقل صائب، وذوق سليم، حتى يقدر أن يستخرج دره من صدفه، وسمينه من غثه. ومن ينبش دفائنه بغير هذه الآلات الثلاث فقد حاول مستحيلاً وطلب أمراً عسيراً"(9). هكذا يحدد حمود رمضان الأدوات الفكرية والمعرفية والذوقية التي ينبغي على كل متمرس بالشعر أن يتسلح بها.

وذلك أن الشعر في نظره ليس مجرد وزن وقافية، بل هو حس مرهف وشعور صادق وخيال خصب(10)، والأكثر من ذلك أنه نتاج منظومة فكرية وجهاز معرفي، وتجربة معيشية، ولذلك نراه يخاطب الشعراء بما يفهمون فيسوق لهم البرهان بلسانهم قائلاً(11):

أَتَـــوا بِكَـــلاَمٍ لا يُحَــرِّكُ سَـــامِعاً	**	عَجُــوزٌ "لَــه شَــطْرٌ وشَــطْرٌ هُــوَ الصَّــدْرُ
وَقَــدْ حَشَــرُوا أَجْــزَاءَهُ تَحْــتَ "خَيمَــةٍ"	**	كَعَظْـــمٍ رَمِـــيمٍ، نَـــاخِرٍ، ضَـــمَّهُ القَبْـــرُ
وَزُيِّــن بِــالوَزْنِ، الَّــذِي صَــارَ مُقْتَفَــى	**	بِقَافِيَـــــةٍ لِلشَّـــــطِّ يَقْـــــذِفُهَا البَحْـــــرُ
وقَــالُوا وضَــعْنَا الشِــعْرَ لِلنَّــاسِ هَادِيــاً	**	ومَـــا هُـــوَ شِـــعْرٌ سَـــاحِرٌ. لاَ. وَلاَ نَثْـــرُ
وَلكِنَّـــــهُ نَظْـــــمٌ وقَـــــوْلٌ مُبَعْثَـــــرٌ	**	وَكَـــذِبٌ وَتَمْوِيـــهٌ بِـــهِ يَمُـــوتُ الفِكْـــرُ

ويزيد الشاعر الناقد مفهومه للشعر وضوحاً بفقرات نشرها في كتابة (بذور الحياة) وجمعها تحت عنوان (الشعر والشاعر) فيقول(12): "الشعر وحي الضمير وإلهام الوجدان"، "الشعر موج متدفق يقذفه بحر النفس الطامي"، "الشعر تموجات روحانية تخترق القلوب الحية"، "الشعر هو ما حرَّك الساكن وسكَّنَ المتحرك"، "الشعر أنفَسُ هدية تقدمها الطبيعة الهادئة إلى القلوب الكسيرة"، "الشعر هو تلك الجاذبية الساحرة التي تجمع بين النخلة وزهرة الربيع الفاتحةِ أكمامُها".

ولكي يدلل على أن الفن عموماً، لا الشعر فحسب، هو وليد تجربة إبداعية مضنية، غاية في البحث والتدقيق، مصبوبة في قوالب فنية، وهي فضلاً عن ذلك لا بد لها من أن تنتج أنساقها الفكرية ونظامها الجمالي ومنظوماتها الرئوية، لكي يدلل على ذلك، نراه يقول في الفقرة التالية(13): "الشاعر والمصور أجيران للفن والجمال، وكلاهما مدين للإجادة والتدقيق في النظر والبحث، فهذا في المحسوسات وذلك في الروحانيات.

فكما أن المصور لا يقدر أن يتقن صورته إلا إذا تزود بجانب وافر من الشعر والطاقة وكأن الشكل والمنظر الذي يريده أمامه يراه بعيني رأسه، فكذلك الشاعر لا طاقة له على امتلاك العقول والأخذ بأزمَّةِ النفوس إلا إذا أجاد تصوير تلك العواطف الهائلة التي (تمور) في ميدان صدره الرحب، لا بمجرد تنميق وتزويق، وتكلُّف مشينٍ وتعمُّلٍ بارد، وكذب فادح. فإن هذا ما ينقص من قيمة الشعر والشعراء في نظر الأمة النبيهة".

ولكي يزداد الأمر وضوحاً، وتتجلى فكرته في الشعر، وتتحدد ملامحها. كما يتصورها هو. ويتجسم لنا بُعْدُ نظره في تصويره هذا، نراه يقول مخاطباً من يظنون أن الشعر مجرد وصف للألفاظ وتنميق وتزويق لها، وتقطيع للأوزان يقول(14):

فَقُلْــتُ لَهُــمْ لَمَّــا تَبَــاهُوا بِقَــوْلِهِمْ	**	أَلاَ فَــاعْلَمُوا أَنَّ الشُّــعُورَ هُــوَ الشِّــعْرُ
وَلَــيْسَ بِتَنْمِيــقٍ وتَزْوِيــقِ عَــارِفٍ	**	فَمَــا الشِّــعْرُ، إلاَّ مَــا يَحِــنُّ لَــهُ الصَّــدْرُ
....	**	....
فَــذاكَ هُــوَ (الشِّــعْرُ الحَقِيــقُ) بِعَيْنِــهِ	**	وَإِنْ لَــمْ يَذُقْــهُ الجَامِــدُ، المَيِّــتُ، الغِــرُّ

فمفهومه للشعر إذن "أبعد ما يكون عن شياته ومظاهره البديعية، وأنفذ ما يكون إلى الأسرار الخفية وراء الأوزان والقوافي وإلى الروائع المتعددة الملهمة لهذه الأسرار(15)." فالشاعر هنا، إن في نقده أو في شعره "يهاجم المتكلفين الذين لا يُعَبِّرُونَ عن سابقة أدبية أو عن ملةٍ تحب الجمال وتهفو إليه، وإنما ترى في الشعر لغة صعبة وتكلفا"(16) يقول:

إِنَّ التَكَلُّــــــفَ والتَعَمُّــــــلَ هَفْــــــوَةٌ	**	ذَهَبَــتْ بِــرُوحِ الشِّــعْرِ والإِنْشَــاءِ(17)

ذلك لأن الشعر، كما يقول في فقرة أخرى "تيار كهربائي مركزه الروح، وخيال لطيف تقذفه النفس، لا دخل للوزن ولا القافية في ماهيته، وغاية أمرهما أنهما تحسينات بديعية لفظية، اقتضاها الذوق والجمال في التركيب لا في المعنى. كالماء لا يزيده الإناء الجميل عذوبة ولا ملوحة، وإنما حفظاً وصيانة من التلاشي

والسيلان.(18)

ولكي يبرهن هذا الشاعر الناقد على أصالة فكرته، ويدلل على صواب مقصده وسلامة رؤيته، نراه يربطها بجذور عميقة في التاريخ، وفي أقدس نص عربي ممثلاً في القرآن الكريم فيقول(19):

"ولو أنهم قصدوا بالشعر الوزن والقافية، لما قالوا في بداية الدعوة المحمدية . على صاحبها أفضل السلام . أن القرآن شعر، وأن صاحبه شاعر مجنون. مع علمهم أنه كلام مرسل. لا أثر للوزن والقافية فيه، وأن صاحبه لم يسمع منه بيت في سوق من أسواقهم، ولا في مجتمع من مجتمعاتهم، ولا تُحُدِّثَ عنه بذلك".

3. وظيفة الشاعر:

في ظروف استعمارية حالكة كالتي مرت بها الجزائر، والتي عاش حمود رمضان جزءاً منها، لعلنا لسنا في حاجة إلى التأكيد على أن الشاعر كان دوماً، أو ينبغي أن يكون صوت الوطن وضمير الأمة، واللسان الداعي إلى التحرر من الطغيان وكسر الأغلال. إن مهمة الشاعر . والحالة هذه . مرتبطة برسالته في نظر حمود رمضان، ومن ذلك تأكيده على الطابع الاجتماعي والإصلاحي للشعر، فهو يقول: "ولست من الذين يكتبون للتسلية والترويح عن النفس ولا من الذين يتلذذون بالعبارات المنمقة الرقيقة، ولكني أكتب لأفيد وأستفيد، أكتب لا ليقال أنه كتب بل لِيَقُولَ لي ضميري: إنك قمت بواجبك وأَدَّيتَ ما عليك فكن مطمئناً"(20).

إن النظرة الجدية للشعر بوصفه رسالة وفناً ملتزماً هي الرؤية التي تأَطَّرَ بضمنها إنتاج حمود رمضان الشعري، وهي المحور الذي دارت عليه معظم أفكاره النقدية. ولعل هذا الموقف، وغيره من المواقف الشبيهة به في مواضع أخرى، تجعل من حمود رمضان شاعراً ملتزماً، وناقداً واعياً، يعطي للتفاعل الكلامي "قيمته الاجتماعية"، ويجعل (من الخطاب الأدبي) جسراً ممدوداً بين المرسل والمتلقي، ويجعل من الشعر رسالة ينبغي أن تؤدي غرضها.

ولكي يتم ذلك لا بد أن يَصرِفَ الشاعر اهتمامه ليس إلى ما يقول فقط (أي مَقُول القول) بل وإلى كيف يقول أيضاً (أي كيفية القول)، فلقد كان شاعرنا أكثر فهماً لوظيفة الشعر واللغة من غيره . ممن عاصروه . وقد عُنِيَ بهذا الموضوع طويلاً في كتاباته النثرية والشعرية على حد سواء، ولذلك نراه يلوم أولئك الذين يعيشون في القرن العشرين ولكنهم يكتبون "بلغة امرئ القيس وطرفة المهلهل والجاهليين"(21)، ويطالبُ الشاعرَ بأن يكتبَ بلغة يفهمها الناس ويستجيبون لها(22)، حيث يقول:

فــي النَّــاسِ قــومٌ لــنْ يُبَــالوا إن أَتَــوْا ** بِغَريــــبِ لَفْــــظٍ أو قَبِــــيحِ بِنَــــاءِ

وَضَــعُوا الكــلامَ لنفْسِــهِمْ وضَــمِيرِهِمْ ** لاَ لِلأَنَـــــامِ كَعُبِـــــرَةٍ عَلَيَـــــاءِ

يذهب حمود رمضان في البيتين السابقين، وفي غيرهما من الأبيات الشبيهة بهما، إلى أن بعض الشعراء باختزالهم الشعر واعتمادهم الحذلقة والتنطع في اللغة، دون الاهتمام بالمعنى، يجعلون من شعرهم مجرد (أجساد فارغة)، ذلك بأنهم بفعلهم هذا يهملون المقومات الأخرى لفعل الخلق وفاعلية الإبداع، والتي هي (المضمون) أو العلاقة بالعالم وفق ما تقتضيه القيمة الاجتماعية وكذا الرسالة الأخلاقية للأدب.

4. تجديده: (ثورته التجديدية)

ونعتقد أنه لا يمكننا فهم هذه الأفكار النقدية لشاعرنا، إلا في إطار دعوته التجديدية (شكلاً ومضموناً) التي ظلّ ينادي بها عالياً ويدعو إليها صراحة، وهي دعوة تتمثل في وجوب التحرر من رتابة الماضي (الموضوعاتية) وتفعيل عملية التجديد بتهيئة المناخ الفني الملائم لظروف العصر وملابساته، ومن خلال الانفلات من عقال التقليد، ولذلك نراه يقول(23):

أَلاَ جَــدِّدُوا عَصْــراً منيــراً لشِــعْرِكم ** فَسِلْسِــلَةُ التَّقْلِيــدِ حَطَّمَهَــا العَصْــرُ

وسِــيْرُوا بِــهِ نَحْــوَ الكَمَــالِ، ورَمِّمُــوا ** مَعَالِمَــهُ حَتَّــى يُصَــافِحَهُ البَــدْرُ

كما تتجلى نزعته التجديدية أيضاً في دعوته إلى وجوب التخلي عن الوزن والقافية، باعتبارهما غلاً للشعر وقيداً للعملية الإبداعية ككل، مبيناً أن شعرية الشعر، أو ما يجعل الشعر شعراً، ليس هو الوزن ولا هو القافية، ولذلك نجده . في معرض التأسيس لفكرته هذه . يقول عن العرب الأولين(24): "ولو أنهم قصدوا بالشعر الوزن والقافية لما قالوا في بداية الدعوة المحمدية . على صاحبها أفضل السلام . أن القرآن شعراً... مع علمهم أنه كلام مرسل لا أثر للوزن فيه" ويقول عن الحضارة الأندلسية، وهو دائماً بصدد التأسيس لفكرته الداعية إلى التمرد على الوزن والقافية، يقول:

"على أن النهضة الأندلسية وإن حطمت أغلال القافية التي أَنَّ الشعُر تحت ضغطها الحديدي وأدخلت تحسينات في الوزن المعروف، فإنها لم تتجاوز هذه الحدود المادية"(25). وفي معرض محاولته البرهنة عملياً على صدق ما يقول، نراه يتبع هذه الدعوة التجديدية بنماذج شعرية من تأليفه، محاولاً أن يطبق فيها ما نظّر له، فيأتي تارة بمقطوعات شعرية لا أثر للقافية فيها، وتارة أخرى بمقطوعات لا مجال للوزن فيها ولكن مع التزام القافية.

ولعله، ليس من غرابة في هذه الدعوة إلى التجديد، فقد عُرِفَ الشاعر حمود رمضان ثائراً متمرداً، داعية لطي ما بَلِيَ من آثار الحياة.. نَزّاعاً إلى الابتكار في أوسع مجالاته، وهذه الدعوة . على ما نظن . ما هي إلا جزء من رغبة التحرر الشاملة في الحياة ككل، وليس في الثقافة والأدب فحسب، يدل على هذا قوله: "شغفي بالتجديد في كل شيء، فما بالك بالأدب الذي هو كل شيء"(26). وقوله أيضاً: "اتخاذي في الأدب ديناً غير الذي دانت به القدماء"(27).

ولكنه على الرغم من هذه الدعوة إلى التجديد، فإنه لا يريد التنكر للأمس، "فهو بالعكس من ذلك، اعتزازه بالأمس، هو الدافع له على بعث حاضره ومستقبله، وحرصه على خلود التراث والموروث هو الباعث له على تجديده وتلقيحه بما يكسبه عنصر الحيوية"(28)، ولهذا نجده يقول . مستدركاً ومعقلناً دعوته هذه: "ليس التجديد آلة نهدم بها ما بناه أسلافنا، لكنه قوة غير متناهية نرمم بها الماضي، ونمهد بها للمستقبل"(29).

مآخذه على شوقي:

إذن فمبلغ ما كان يقصد إليه بدعوته هذه، هو أنه كان يريد من التجديد أن يغدو حركة إلى الأمام

وصوب الآن، لا أنْ يُمْسِيَ حركة باتجاه الوراء، أعني (إحياء التقاليد الشعرية للعصر الذهبي) وتكريس رتابتها، والوقوف عندها، وتعطيل إمكانات الانطلاق والتجديد المطلوب، كما فعل أصحاب مدرسة الإحياء في المشرق (بزعامة البارودي وشوقي وحافظ). ولذلك نراه يسجل على شوقي . مع اعترافه له بالريادة والإمارة في الشعر . يسجل عليه عدة مآخذ لعل أهمها وأبلغها:

إن شوقي قد أحيا الشعر العربي، وأعاد للقصيدة العربية رونقها وجمالها ولكنه مع ذلك كله . كما يقول . لم يأت بشيء جديد لم يُعْرَف من قبل أو سنّ طريقة ابتكرها من عنده وخاصة به دون غيره، أو اخترع أسلوباً يلائم العصر الحاضر."(30) فهو يسجل عليه إذن مأخذاً أساسياً، يتمثل في أن ما يصدر عن شوقي يتأسس على مبدأ المحاكاة والتقليد لنماذج الفحول لا غير. وينعى عليه عجزه في تأسيس نوع من الفرادة أو التفرد، بالرغم مما يتوفر عليه من إمكانات إبداعيه تؤهله لذلك. ولهذا نجده يقول . مستدركاً أو مُعَقِّباً .: "أنا لا أقول أن شوقي ليس له بعض قصائد تحوم حول السياسة والاجتماع خصوصاً في هذه السنين الأخيرة بعد الحرب العالمية كالتي بكى فيها دمشق أخيراً تحت عنوان (ظئر الإسلام) أو أنه غير قادر على ذلك . معاذ الله . ولكن أريد أن أقول: من يجود بمثل (صدى الحرب) و(كبار حوادث وادي النيل) و(النيل) بِنَفَسٍ واحد، على نفس واحد، لا يتخللها ملل ولا ضَعْفٌ ولا قصور لقدير وأَيم الله، وقدير على أن يدبج بيراعه السيال، وفكره الجوال آيات شعرية (دراماطيقية) هائلة حماسية، متقدة وطنية عالية: يتضاءل بجانبها شعر (فولتير) و(لامارتين) وروايات (شكسبير) و(هيجو)"(31).

ويقول في موضع آخر أيضاً . راجياً من شوقي أن ينهض بالرسالة التي قيضه الله لها .: "إننا نترقَّبُ ليل صباح خطةً جديدة يسنها لنفسه بنفسه، ويدعو الناس إليها ويباشرها بيده"(32). وجدير بالذكر، أن حمود رمضان في نقده لشوقي، يتفق في كثير مما ذهب إليه مع (طه حسين)(33) و(العقاد)(34) في نقدهما لشوقي، ولكنه يختلف عنهما في الدافع ويتميز عنهما في الموضوعية والتجرد الفكري واستقلالية الرأي، لأنَّ في بعض آراء هذين الأخيرين كثير من التجني والتطرف اللذين كان الدافع إليهما التنافس واصطدام الأفكار وربما الحسد...

أضِفْ إلى ذلك أن حمود رمضان كان يتحدث في (الشهاب) سنة 1927 عن شوقي حديث المُنَظِّرِ الناقد الرائد، بينما يتحدث (العقاد) سنة 1930 عن شوقي حديث المؤرخ الدارس للظاهرة الأدبية المطروحة على الساحة. كما أن فقرات حمود رمضان تَنَبُّئِية استشرافية مستقبلية، صادقة في تنبئها. إذ ما لبث شوقي أن ألف روايات أو مسرحيات شعرية دراماتيكية غاية في الأهمية: (مصرع كليوباترة) سنة 1929 و(مجنون ليلى) و(قمبيز) سنة 1931). أما فقرات (العقاد)، فتسجل واقعاً يعيشه (شوقي) وتطوراً إبداعياً يحوزه أو ينجزه، فيقول: "فجنح في أخريات أيامه إلى أغراض من النظم تخالف أغراضه الأولى فاتجهَ إلى الروايات وأكثر من الاجتماعيات والتاريخيات"(35).

ولعل مثل هذه التنبؤات الاستشراقية الرائدة، وهذا الموقف النقدي الواضح والصريح . في شاعر كبير مثل شوقي . هو الذي يبرز قيمة الشاعر الثوري، والناقد الالتزامي الواعي، والمقتنع بضرورة وأهمية توفر غاية ومعنى لما نقول، ضمن إطار منفلت من عقال التقليد، ووفق نسق أكثر التصاقاً بواقع يتغير باستمرار، فيما هو يُكَوِّنُ رؤاه ويشكل بنياته الجمالية وينتج جهازه النظري والمعرفي المستقل عن رتابة التراث والانبهار بالنموذج الإبداعي القديم (الذي استهلك ذاته).

من هنا، وضمن هذا الإطار تكمن أهمية تأملات وأفكار حمود رمضان النقدية في محاولته للظهور كبديل جدي لما كان سائداً، وكرد على عبيد التقليد، وعلى أولئك الذين كانوا يعتبرون الشعر مجرد تجزية للوقت أو رصف للألفاظ. ولقد شارك هذا الشاعر بهذا في هذا الجدل بصورة فعلية من خلال الإسهامات السابق ذكرها(36)، وبمستوى عال من التفكير النظري سبق عصره. وهو لا يكتفي بهذا الطرح النظري التأسيسي لمفهوم الشعر ووظيفة الشاعر، بل يروح يجتهد ما أمكنه الاجتهاد في تقديم أمثلة نموذجية شعرية تُتَرجِم عملياً، ما يدعو إليه ويتبناه(37).

وعليه فإن تحليلاً معمقاً لأفكاره النقدية المتناثرة هنا وهناك، تكشف عن حس نقدي عميق لدى هذا الشاعر الشاب، وعن نظرة نقدية مهمة وعن التزام واع بأهمية الشعر وخطورته (اجتماعياً وسياسياً وفكرياً...) على الرغم من قِصَر عمره الإبداعي، وعلى الرغم من أن بيئة الشعراء الجزائريين آنذاك كانت لا تساعدهم على أن يفعلوا أكثر مما فعلوا، فثقافتهم كانت محدودة، ونطاقها كان لا يتعدى موروث الأدب العربي القديم، فهم لم يتغذَّوا من ثقافة العصر ولا من الأدب الأجنبي أو الأدب العربي الحديث(38) إلا لماماً.

❐

هوامش وإحالات:

(1) أستاذ السيميائيات والمنهجية بجامعة سيدي بلعباس، الجزائر. صدر له كتابان: . دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر عن اتحاد الكتاب العرب، بدمشق سنة 2001. والآخر: جدل الزمان والمكان في الشعر العربي المعاصر، عن دار الغرب، بوهدان سنة 2003.

(2) هو شاعر جزائري ولد سنة 1906 بمدينة غرداية جنوب الجزائر وتوفي سنة 1929.

(3) نظراً لأن شعراءنا استقوا معظم أفكارهم من الموروث القديم الذي أخذوه من معاهد متقاربة في التعليم والمناهج مثل (الزيتونة والقرويين في تونس) و(الأزهر بمصر) أو معاهد دينية في الحجاز وكلها تدرس الأدب بمفهوم قديم يُعنَى بالجانب اللغوي أكثر مما يُعنى بجوانب التجربة والحس والفرادة والتميز، بالإضافة إلى تبعية المغرب للمشرق في كل توجه ثقافي أو فكري في تلك الفترة.

(4) للشاعر قصة عنوانها (الفتى) نشر جزءها الأول سنة 1929 ولكن لم تمهله المنية لاستكمال جزئها الثاني، وهي ترجمة شخصية للشاعر، في جميع مراحل حياته (الطفولة والدراسة والتنقل لطلب العلم بتونس...) ذلك أن الأحداث في القصة والسرد والحوار كلها تنبئ بأنها سيرة حياة، نابضة بآراء الكاتب، وإن كان حمود رمضان يحاول أن يعممها ويموه، ويبعد الشبهة، مدعياً أنه لا يقصد بها شخصاً معيناً، وأن كل ما ورد فيها مجرد تنسيق وتمثيل.

(5) أول ما نشر له كان قصيدة بعنوان (بماذا تحيا البلاد) في الشهاب سنة 1926 ضمن مسابقة نظمتها المجلة، وكان هو الفائز بها، ثم ما لبثت أن نعته سنة 1929 بـ (الشاعر الفقيد) ومن هنا ندرك أن العمر الحقيقي لإنتاجه لا يكاد يتجاوز الثلاث أو الأربع سنوات.

(6) (بذور الحياة) منشور يتضمن آراءه في الحياة والإصلاح والتاريخ والشعر، كما يتضمن أفكاره في التجديد، والتطلع إلى حياة أفضل.

(7) سبق التطرق إلى مضمون هذه القصة في الإحالة رقم 3 من الهامش.

(8) ينظر مقدمة ديوان: ما ذنب المسمار يا خشبة، ش. و. ن. ت، الجزائر 1981.

(9) من . حقيقة الشعر وفوائده . (نظرة عامة وبحث لطيف). وهو عبارة عن سلسلة مقالات متتابعة نُشرت في مجلة

(الشهاب) ابتدأت من 30 رجب 1349 . 03 فيفري 1927. ينظر: د/ صالح خرفي، حمود رمضان، المؤسسة الوطنية للكتاب 1985، ص 97.

(10) ينظر: عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، ش. و. ن. ت، ط1، 1981م، ص 641.

(11) حمود رمضان، حقيقة الشعر وفوائده، م. س، ص. ن.

(12) حمود رمضان، بذور الحياة، الشهاب 1928. عن صالح خرفي، حمود رمضان، م. س، ص 45.

(13) حمود رمضان، سلسلة مقالات منشورة في مجلة الشهاب، عن صالح خرفي، م. س، ص. ن.

(14) حمود رمضان، حقيقة الشعر وفوائده، الشهاب. عن صالح خرفي، م. س، ص 44.

(15) ينظر د/ صالح خرفي، حمود رمضان، م. س، ص44.

(16) عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، م. س، ص 641.

(17) حمود رمضان، حقيقة الشعر وفوائده، الشهاب، 14 أغسطس 1927، وينظر: صالح خرفي، م. س، ص 105 وينظر أيضاً عبد الله الركيبي، م. س ص641.

(18) حمود رمضان، حقيقة الشعر وفوائده، الشهاب 14 أغسطس 1927، وينظر أيضاً: صالح خرفي، حمود رمضان، الملحق ص 101.

(19) م. ن، ص 102 من الملحق الذي أثبته صالح خرفي في نهاية كتابه عن حمود رمضان.

(20) حمود رمضان، بذور الحياة، ج1، ص11 الجزائر 1928، عن د/ عبد الله الركيبي، م. س. ص640.

(21) حمود رمضان، حقيقة الشعر والشاعر، الشهاب، م. س.

(22) م. ن، وينظر الملحق الذي أثبته د/ صالح خرفي في كتابه حمود رمضان ص 105.

(23) م. ن، (الملحق)، ص 100.

(24) م. ن ص102.

(25) ينظر م. ن، ص 106.

(26) ينظر م. ن، ص 61.

(27) ينظر م. ن، ص. ن.

(28) ينظر صالح خرفي، حمود رمضان، م. س، ص 60.

(29) ينظر م. ن، ص. ن.

(30) حمود رمضان، بذور الحياة، ص 115 . عن د/ عبد الله الركيبي، م. س، ص 641.

(31) حمود رمضان، حقيقة الشعر وفوائده، ينظر ملحق د/ صالح خرفي في: حمود رمضان، م. س، ص110.

(32) ينظر م. ن، ص. ن.

(33) ينظر آراء طه حسين في (شوقي) في كتابه: حافظ شوقي، مكتبة الخانجي، القاهرة 1953، يقول على سبيل المثال عن شوقي وحافظ: "إن فضلهم، هو فضل الإحياء، وما زال ينقصهم فضل آخر هو فضل الإنشاء والابتكار...". ينظر، ص9.

(34) ينظر آراء العقاد في (شوقي) في كتابه: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مكتبة النهضة المصرية. القاهرة 1965.

(35) ينظر: صالح خرفي، حمود رمضان، م. س، ص32.

(36) هذه الإسهامات تمثلت في: (بذور الحياة) و(حقيقة الشعر وفوائده) و(قصة الفتى) بالإضافة إلى أشعاره.

(37) نقصد بصفة خاصة محاولة التمرد على الوزن والقافية، وتبيان حقيقة الشعر والدعوة إلى تبني ظروف العصر ومعالجة أحداثه.

(38) ينظر في هذا الصدد: د/ عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، م. س، ص642.

قادة عقَّاق- الجزائر

متابعات... متابعات... متابعات

قصص

العدد الماضي

ضم العدد 394 من مجلة الموقف الأدبي لشهر شباط عام 2004 القصص الآتية:

1-من سيرة الدم والخراب. قصة: خليل جاسم الحميدي.

2-قفص أخضر. قصة: إبراهيم سليمان نادر -العراق.

3-غرباً إلى الجنوب. قصة: عصام وجوخ.

4-الناب.. الفولاذ. قصة: أيمن الحسن.

5-الوحيد الذي لم ينقرض. قصة: عبد المجيد فرج الله -العراق.

6-المارد. قصة: ابتسام شاكوش.

7-نبوءة عاشق. قصة: سعاد محمد القادري.

أولاً: من سيرة الدم والخراب. قصة خليل جاسم الحميدي.

تبدأ القصة بمشهد تراجيدي قوامه أربع شخصيات، رجلان يتشاجران، لادّعاء كل منهما الحق في امتلاك امرأة، والمرأة غير مبالية، تبتسم وهي تنظر إلى البعيد، والشخصية الرابعة هي الريح والطبيعة التي تئن وتنوح مثل امرأة ثكلى، وتتداخل الشخصيات ببعضها، فيحتدم الصراع، ويؤدي كل دوره. الرجلان يريدان الوصول إلى المرأة، والريح تنذر بالشر. والمرأة تصلها الأصوات وبوادر المعركة، فلا تكترث، لكنها حينما سمعت تأكيد الرجل الملتحي "قلت المرأة لي. يعني أنها لي" تثور الرغبات الأنثوية في نفسها، وتغمغم وتئن في غنج وتتأوه فتصل رغباتها إلى الرجل، فيعريها بنظراته، لكنها عندما تصطدم نظراتها بالرجل النحيل الآخر تنطفئ رغبات جسدها.

تسترجع المرأة طفولتها التي عرفت فيها ذاك الطفل الذي صار رجلاً نحيلاً، وتستعيد ذكريات ألعابها معه (عريس وعروس) فتنكسر نفسها، ويدرك الرجل ما تعاني، فتحتدم في نفسه غريزة التملك، ويصر على الوصول إليها، ولو أدى به ذلك إلى الاقتتال كقابيل وهابيل.

ثم تتداخل الأحداث ببعضها، فتثور الطبيعة، ويقتل الرجل الملتحي ندَّه الرجلَ النحيل، فتسيل دماء وتنداح عواطف، ثم يسحب الرجل القاتلُ المرأةَ إلى الغابة، بينما دم القتيل يركض وراءها على هيئة رجل نحيل يتشبث بها ونحيبه يقطع القلب.

تثير القصة عدة أمور أهمها (الموت /القتل /الدم) و(الحب /العلاقة بين الذكورة والأنوثة) و(التناص مع الشخصيات التاريخية) حيث توالت شخصيات السيرة الشعبية (أبو زيد الهلالي /دياب بن غانم /الجازية) كما وردت ترميزات شخصية للنعمان بن منذر، وهند، وكسرى، ويتداخل العصري بالتاريخي التراثي، فتكثر إسقاطات الماضي على الحاضر، ويطلق رصاص، ويغمد خنجر، وتُقتل (غزالة) فيتلون ماء النهر بدمها، عندئذٍ يبكي الدم مرعوباً ويصرخ:

"-من يوقف هذا الدم عني؟!" فلا تحنو عليه سوى شجرة (النخيل).

تمزج القصة بتحليقاتها الشاعرية الفنتازية وأسلوبها الحداثي بين حاضر مأساوي /دموي، وماض متأصل في أغوار النفس المبدعة، حتى ليخال القارئ نفسه أمام قصة تعبّر عن رؤية حلمية، ذاخرة بترميزات واقعية اجتماعية /سياسة، تثبت إطاراً حكائياً حديثاً يمتدّ بجذوره إلى الخطاب الحكائي القديم، أو هو بلغة النقد البنيوي، تداخل سياقات أو تعديات نصية تضع النص القصصي في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى، أو هو أيضاً "عمل تحويلٍ وتمثّلٍ لعدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بجوهر القصة "وحسب تودوروف" طبقات من النصوص، السابقة تتسع وتتكامل مع اللاحقة "وهذا ما جعل القصة ترفل بحلةٍ من الرموز والإشارات أوضحها إسقاط الواقع السياسي على الاجتماعي /من خلال العلاقة بين الذكورة والأنوثة، واقتتال الرجلين كي يحظى أحدهما بالمرأة، رمز العلاقة الأزلية للخصب، وبروز غريزة التملك في المجتمع الأبوي، وما اقتتال الرجلين سوى ترميز آخر لاقتتال الأشقاء على المستوى السياسي، سواء على المستوى الوطني أو القومي، وهو ما ترجحه بقية الترميزات التي كانت عابرة، لكنها تحمل مدلولاتها الكبيرة على المستوى الثقافي، وتخدم الحدث العام، فاصطباغ مياه النهر يعيد إلى الأذهان اجتياح هولاكو لبغداد، وحرق مكتباتها، واتشاح نهر دجلة بالسواد، وصراخه واستغاثته لعله يسمع من يخفّ لوقف الموت عنه.

كما أن الغزالة التي قتلت إضافة إلى دمائها التي تخضبت بها مياه النهر ترميز عربي، بمعنى أن "الغزالة" تعيد إلى المخيّل العربي جماليات الصحراء، وبراءة طبيعة البادية التي تعني في إحدى دلالتها (الفردوس المفقود) في زمن المدينة المادي المعاصر، وكما هو معهود في طبائع الحيوان، فإن الغزالة سريعة الالتفات، مرهفة المشاعر، تعشق الحرية، ما إن تحسّ بأحد يراقبها أو يقترب منها حتى تنفر وتهرب، وقد تجسدت رمزية اسمها في البعد الصوفي الإشاري، لأن الغزالة في الاصطلاح الصوفي -عند ابن عربي- تعني الوصول إلى الحقيقة، أو الكشف الإلهي، وهي صورة من صور تجلّي المحبوب.

كما أن (النخلة) أيضاً تحمل رمزها العربي، وقد ذكرها القرآن في مواطن كثيرة من الكتاب الكريم، واتخذتها دولة عربية إسلامية شعاراً لها، لذلك كانت في القصة هي الشجرة الوحيدة التي لم تنحن أمام الريح،

وظلت باسقة شامخة، فكانت إشارةَ قوةٍ إلى المرجعية العربية الثابتة، مهما عصفت بالأمة الأحداث، لذلك غدت رمزاً للنقاء والبقاء والخضرة الدائمة والتشبث بالأرض.

ونظراً لمأساوية الواقع ودمويته، تنزع القصة إلى عالم الفطرة والبراءة المتمثّلة في كل من (الغابة) و(الغزالة) و(النخلة) و(النهر) وفي استرجاع المرأة (طفولتها) في لحظة اقتتال الرجلين؛ برؤية حلمية، وأسلوب شاعري، تعويضاً لها عن منظر الدم الذي تراه بعينيها، لذلك تنأى عنه بخيالها، فالطفولة عالم حافل بالجمال والحب والبراءة "عادت المرأة طفلة في التاسعة من عمرها، تغافل أمها وتنسل من المنزل كالنسمة، بهدوء حذر وصمت تخرج، دون أن يحس بها أحد، لتلعب لعبة العريس والعروس مع ابن الجيران الذي ينتظرها بفارغ الصبر، وعندما يراها أمامه ينتابه فرح غامر، يتسرب إلى روحه وقلبه، ويتوهج في الوجه والعينين، ويروح يرفرف بيديه مثل عصفور صغير يودّ الطيران، وكل ما فيه يتوهج ويضحك.

وحين يرتفع صوت أمها تنادي عليها، تزداد التصاقاً بالطفل، وكأنها تريد أن تنفذ إلى داخله، وتختبئ فيه، يقول لها: إنها أمك تنادي عليك.

–تقول له: ولكنني أريد أن أظل معك.."

إن المشهد العفوي البريء، كان نقطة مميزة في القصة، واستذكاراً لعالم جمالي مفقود في زمن الشباب الذي تلوّث فيه كل شيء، الحلم والنهر والطبيعة والإنسان، وغدا العالم غابة مخيفة يزيد من وحشتها صوت الرصاص، ومنظر الدماء، وبذلك تغدو (المرأة) وطناً ورمزاً تتكالب عليه الأحقاد، وتصعقها الأحداث.

في البعد السياسي يتناص الحدث القومي مع سقوط رمز عربي في حادثة تاريخية مشهورة عرفها التاريخ من خلال استدعاء كسرى للنعمان بن المنذر، والذي هجس وهو في طريقه إليه عبر الصحراء: "أموت ولا تكون هند لكسرى" وفي ذلك ترميز واضح إلى عدم الانصياع للأجانب، وعدم الارتياح للأعاجم في حل الأزمات العربية، والرحلة عبر الصحراء من شأنها أن تربط الحاضر بالماضي، وتسترجع ذلك الزمن الذي كان فيه الأعاجم يتسلطون على العرب...

إن (حداثية) القص استدعت من الخطاب القصصي جانباً من الغرائبية، تبدّت في اغتراب الإنسان المعاصر عن عالمه الواقعي بسبب الأحداث الساحقة التي تدور من حوله، وقد كثرت التهويمات الغرائبية في القصة تبعاً لكثرتها في الواقع كقوله "لقد وصل الدم إلى السماء.. وكان قلب المرأة في تلك اللحظة ورقة يابسة في مهب الريح، والعينان تطاردانها وتزرعان فيها الخوف والذهول والمرارة. والرجل يدور ويعوي، ويزداد هياجاً ووحشية، ودم القتيل ينوح عند قدميها.

شقت ثوبها نصفين، نصف دثرت به الجثة، ونصف سترت به عورتها، ثم دفعت نهدها في فم الرجل، فهدأ واستكان وتحول إلى طفل وديع بين يديها، وحين ارتفع صوتها بالغناء، راح يبكي على صدرها أمسكت به من يده، وسارا باتجاه الغابة، رجل وامرأة، بينما دم القتيل يركض وراءهما على شكل رجل نحيل يتشبث بالمرأة، ونحيبه يقطع القلب."

هذا المقطع يعد أنموذجاً لأسلوب القص الحداثي الذي يغص بالرموز، ويذخر بالسياسة والجنس والقتل والغناء والحياة الفطرية، في الهروب إلى الغابة، والنداءات الصارخة للدم المسفوح. إنها لقطة عجائبية، تتشكل من لمسات سحرية، ومفردات حادّة، وصور غزيرة، جاءت إثر استذكار حدثٍ من الماضي البعيد للعرب في

جاهليتهم، وجعْل هذا الحدث يتقرب بغرابته من حدود الحكايات الغرائبية، أو الأساطير التي لا تتطابق في سردية وقائعها مع المنطق المعاصر، ولكن القاص ببراعته الفنية، بوصفه ابن هذا الواقع، وشاهد الإثبات على ضراوة الأحداث، تمكن من اصطياد مفردات القضية بجوهرها، وصوغها في صور متلاحقة حادّة الوقع، تفيد تصوير الحدث الآني الذي يكاد بغرابته أن يقترب من الأسطورة.

إن القصة بصورة عامة ترصد الراهن العربي، وتغني هذا الرصد بتناصات كثيرة، فضلاً عن لجوئها إلى الحلم والاسترجاع والإسقاط. لذلك كانت قصة حادّة الوقع، تضع القارئ في خضم الحدث الذي رسمه القاص بصورة فنية شفافة.

ثانياً: قفص أخضر. قصة: إبراهيم سليمان نادر –العراق

تندرج القصة تحت ما يسمى (أدب السجن) وهو لون غني في الرواية العربية، عرفه القارئ في القصة والرواية العربية لدى نجيب محفوظ، وعبد الرحمن منيف، وحنا مينة، ونبيل سليمان وكثيرين غيرهم، ولعل الباعث على غناه تلك العلاقة التنافرية بين المواطن والسلطة في الدول النامية، والقائمة –كما تصورها القصة –على القوة والضعف التي مثّل لها الكاتب بالعنكبوت والذبابة.

تتحدث القصة عن مواطن سجن داخل زنزانة، يصف أسلوب استضافته، ولكي يبرز حميمية المعاملة التي تلقاها من مضيفيه، يستخدم تقنيتي الإسقاط والاسترجاع، أما الإسقاط فيعود إليه عندما يضيق بمعاناته، وهو يرى ذبابة تقع فريسة بين شباك عنكبوت، تلتف عليها، وتتفنن في أسلوب تعذيبها، ومن ثم محاولة الذبابة التشبث بالحياة والخلاص من شرك العنكبوت، عندئذٍ يهمس السجين من داخله "أهكذا هي الحياة؟!" ويسقط هذه الحالة؛ حالة الذبابة والعنكبوت على نفسه مع السلطة، فيجد أن ثمة روابط وشيجة بين الحالتين، من دون أن يصرح بذلك، وهو بهذا الأسلوب الفني يظهر براعة فنية جميلة، فلا يقع في مباشرة غير مستحبة.

وأما الاسترجاع، فتستدعيه الوحدة الموحشة التي يجد فيها نفسها ذليلاً مهاناً مع آلام التعذيب والتنكيل، لذلك يفلت خياله، ويرخي له العنان كتعويض نفسي عما يعانيه، فيرحل بعيداً إلى أيامه الجميلة التي قضاها على شاطئ البحر مع صديقته المجرية "وهي تجري بغنج على شاطئ (فارنا) وترشقه بكتل مبللة من الرمل الناعم، تقفز برشاقة لذيذة إلى الماء، وتعبث فيه مثل دولفين صغير، تضحك بصوت عالٍ، وتستلقي لصقه مردّدة من خلال لهاث طويل: (أهكذا هي الحياة؟)."

إن القاص يمسك بتلابيب قصته من جميع أطرافها، فلا يدعها تترهل، ولا يسمح للاستطراد أن يتسرب إليها، لذلك بدت القصة أشبه بلوحة فنية اكتملت جماليتها، وكانت خطوطها المؤطرة بلحظات نفسية محددة حافلةً بجميع أنواع الإثارة والجاذبية، وعلى الرغم من أن موضوع معاناة المناضلين داخل السجون مطروق بكثافة، إلاّ أن ما يميز القصة تمتعها بوحدة اللقطة العضوية من البداية حتى النهاية، وقد كانت نهايتها بداية رسالة سجلها السجين على جدار الزنزانة، ثم جاء بعده مناضل آخر ليكتب البقية، وهكذا.

رصدت القصة المعاناة العامة لحال مواطني الدول النامية مع سجانيها، ولكن الكاتب في النهاية منحها بعداً وطنياً فلسطينياً أو عراقياً تجلى بعملية نسف المنزل، حين ختمها بقوله: "الآن أدركت غيظ الأعداء في نسف منزلنا، لقد كانت الخضرة في عيني أمي تطفح عرائش الكروم" وقد حرص على البعد النضالي في كل

جملة في القصة، لذلك كان واعياً –على الرغم من أساليب التعذيب الوحشية والموت –لأبعاد القصة الفنية والفكرية، حيث أرهص في الجملة الأخيرة إلى انتصار الحق، وأن هؤلاء الذين ينسفون البيوت ليسوا سوى عناكب، لن تصمد أمام حركة المد النضالي: "مدّ يده إلى الفخ. التصقت الخيوط الدبقة بأصابعه، وتهاوى بيت العنكبوت".

ثالثاً: غرباً إلى الجنوب. قصة: عصام وجوخ.

تقوم القصة على مجموعة من المشاهد المتتابعة، فتفتح مشهدها الأول على الرجل الكهل (الحاج عابد) الشاب القلب، الذي تبدو عليه سيماء الترقب والرصد، حيث يستوي لديه الزمان بسبب إقامته الجبرية بين أهله، ثم يعمد إلى الهروب، فينهض مسترجعاً شقاوة طفولته، وتتداخل لحظات الهناء بلحظات التعاسة في نفسه، ثم يغادر المكان بنظرة خاطفة إلى شجرة النارنج في فناء الدار.

يبدأ المشهد الثاني بتسلل الرجل من وراء القضبان متوجساً يقظاً، ومتعباً تخور قواه، ولكنه يتماسك، ويشعر بالغربة وهو يرى القامات القصيرة في الشوارع، والناس المختبئين، ثم يستقل سيارة أجرة إلى البرامكة؛ وسط دمشق الحيوي، وتصدر عنه إشارات إلى أن هروبه من المعتقل العائلي الذي تديره زوجته، بقصد الوصول إلى هدف سام، يبدو الأمل الوحيد في عالمه.

يبدأ المشهد الثالث بركوب الحاج عابد سيارة متجهة إلى القنيطرة، وسط زخم ذكرياته الجولانية.

وفي المشهد الرابع يصير في القنيطرة، وقد أذهله تغيّر الملامح الجغرافية، حيث قلبت المدينة عاليها سافلها بفعل الاحتلال الإسرائيلي ، فيصاب بما يشبه الجنون، وعندئذ يصرخ ويتضرع...

في المشهد الأخير، يلقى القبض عليه، وهو يجتاز الحدود إلى الأرض التي نزح عنها.

ترصد القصة حكاية النازحين ممثلةً بالحاج عابد الذي عشق قريته في الجولان، وظل طوال نزوحه يعيش من أجل العودة إليها.

لكن المثير في القصة أن هذا الحس الوطني المتفجر في نفس الرجل الكهل، لم يجد له صدى لدى الآخرين، وكأنهم اقتنعوا بالواقع، واستكانوا إلى الخنوع، ومن هنا تبرز أهمية الفكرة التي تدين الجميع بلا استثناء، بدءاً من الأسرة التي حجرت عليه، وأرغمته على تعاطي الأدوية المهدئة بمعرفة ابنه الطبيب نذير، وبالتواطؤ مع زوجته، وانتهاء بالسلطة الوطنية التي ألقت عليه القبض، ومنعته من العبور إلى منزله وقريته، ومن ثم إعادته إلى ابنه كي يواصل إعطاءه جرعاته المهدئة.

تمكن الكاتب من إبراز هذه اللوحة المشهدية من خلال شخصيتها الرئيسية الوحيدة، بأسلوب اعتمد على الجمل القصيرة التي تعبر عن الحالة النفسية للرجل المدنف بحب وطنه، فكانت تتوالى سريعة بإيقاع ينبض بدفق الحب، وقوة العاطفة التي لم يملك صاحبها إلاّ التعبير عنها بالهرب من حجر الأسرة، والتوجه (غرباً إلى الجنوب) عنوان القصة الذي حمل مفتاح النص، فجاء الخطاب القصصي معبراً عن المضمون، الذي وضع القارئ في جو حميم من الألفة والتعاطف مع الرجل الكهل الذي لا يطيب له العيش إلاّ في أرضه السليبة، وذلك من خلال الإرهاص بالحدث العام، وهو هاجس العودة، والسعي الحثيث لتحقيقه، حيث تم من خلاله استكمال رسم ملامح هذه الشخصية الوطنية الفذة التي تُلاحَق بسبب اندفاعها للعودة إلى الأرض التي

نزحت عنها، وكأن القصة تقول إن الأحق بالملاحقة والحجر هم أولئك الذين يقنعون بالنزوح، ولا يندفعون مثله لاستعادة أرضهم المحتلة.

رابعاً: الناب.. الفولاذ. قصة: أيمن الحسن.

تتوزع القصة على عدة مشاهد.

في المشهد الأول يتوجه السارد نحو بيت صديقته (يمامة) فتنداح صورتها الأنثوية المنداة بالحب في خاطره، وتملك مشاعره.

وفي المشهد الثاني، يتحدث السارد عن اختفائه مع رفاقه، لخوفه من مداهمة الغرفة، وتبرز (يمامة) التي تخبره أنها وقفت أمام غرفته في أثناء المداهمة.

في المشهد الثالث، هواجس عن معتقل ودماء وعقول نيرة واجتثاث، وأيد قذرة..

في المشهد الرابع: بوح وخوف، وحب ورعب، وغزل ووطن، ولهفة وإعياء، ينبثق عن شخصية جديدة حيث يسلط الضوء على ابن عم يمامة /الناب الفولاذي الذي فرّ هارباً بعدما تلطخ بالعار إلى الأبد، ويتذكر السارد اللحظة التي أعقبت الاغتصاب وتفكيره بقتله.

في المشهد الخامس: تدخل (لبيبة) شخصية جديدة على مسيرة الحدث، وهي شخصية على النقيض من يمامة، من حيث النقاء والأنوثة، وقد التقاها السارد مصادفة في النادي السينمائي فينجذب إليها لأن فيها شيئاً من (يمامة) ثم ينفردان تماماً، ويتمشيان، فنعلم أن السارد صحفي، يحمل مشروعاً فكرياً، يجسده في الكتابة عن (الحوار مع الآخر) ثم تدعوه إلى بيتها، والمبيت عندها إذا اقتضى الأمر، فتنتابه غريزة امتلاكها على درج المبنى، وفي غرفتها "تراودني نفسي، وقد بدأت قطرات الشبق تنثال فوق خديها المحمرين، سوف أشبع نهمي وجوع السنين منها، أحسّ بأنني أبو زيد الهلالي فحولة.. قيس بن الملوح، روميو وجوليت، أو مجنون المجانين عشقاً، لا سيما وهي توشوشني في غنج على حافة سريرها المثير.."

تثير القصة عدة مسائل حيوية يمتزج فيها السياسي بالاجتماعي، والعاطفي الجسدي بالوطني، من خلال مستويي الطهارة والدنس، أو الشفافية والقذارة، ففي الاجتماعي العاطفي حفلت القصة بالتلميحات الإشارية التي تعبر عن علاقة الذكورة بالأنوثة في المجتمع الأبوي القائم على طغيان الذكورة، واستضعاف الأنوثة، وغياب القيم الخلقية في المجتمع الضائع وسط تقاليده وقيمه، فيمامة يغتصبها ابن عمها، الذي يحمل تحت نطاقه مسدساً، بعد أن هددها بالقتل، وفي ذلك إدانة لحمل السلاح الذي لا يستخدمه صاحبه لأغراض مشروعة، فيكون أداة للإرهاب بيد إنسان لا يقيم وزناً لما يترتب على ذلك مآس.

وفي الوطني تعود بنا القصة إلى مرحلة الأحداث الدامية التي مر بها الوطن، واكتوى بلظاها الجميع، لذلك سخر السارد قلمه وفكره للخروج من تلك الدوامة التي تحصد الأبرياء وغيرهم، بالانصياع إلى أسلوب الحوار كحل حضاري للمشكلة، وقد أدان العنف المضاد من خلال ذكره قتل شرطي بريئ بمسدس الآخر.. وهنا يتكثف النص القصصي حول هذا (المسدس.. الفولاذ) الذي يستخدم لغير ما وجد من أجله، فاستخدامه كأداة قاتلة بيد إرهابي من شأنه أن يخلخل القيم الاجتماعية والوطنية من اغتصابٍ لأنثى مسالمة، وقتل شرطي بريء.

استكملت القصة أدواتها الفنية، وامتلكت حدثها الذي امتزج فيه الوطني بالاجتماعي، ثم أتت في شخصيتها الثانوية (لبيبة) على الشريحة التي تطفو على سطح المجتمع، وتمتلك بتهتكها ونفوذها القدرة على التحكّم بالآخرين، وفي ذلك إدانة صارخة للفساد الإداري، ولكن بأسلوب فني شفاف يعبر عن خبرة ودراية بفن القص، وقد كثفت الخاتمة ذلك بمهارة حين أعلمت (لبيبةُ) الساردَ عما إذا كان يريد شيئاً من مدير جريدته:

"قالت وهي تفك أزرار تفريعتها:

.... وصمت مذهولاً، فيما راحت كلماتها تتدفق من فمها كالبارود:

-ألا تعلم أن أخي ضابط في الأمن؟..

عندئذ تلامح ناب الفولاذ أمام عيني من جديد.. غرفة بعيدة في آخر الليل.. حي شعبي... منع تجول مفروض.. جسد مشتهى بحرقة ولكن.."

خامساً: الوحيد الذي لم ينقرض. قصة: عبد المجيد فرج الله —العراق.

غرقت القصة العراقية منذ عقد ثمانينيات القرن الماضي بهموم شعبها ومآسيه الوطنية، فلم تعد تلك القصة الإبداعية التي تشرق بالأمل، وترهص بالوحدة والحب والجمال، وكثرت ترميزات الحصار والانغلاق والمصادرات، فمنعت الأغاني وانقطعت أغاريد الثورة، وكف النهر عن الجريان، وصمتت الحقول عن الحفيف، وهجرت الطيور أعشاشها بين سعف النخيل، وترى الناس حيارى يلفهم الضياع، وصارت معظم القصص تفتتح مطالعها بمثل مطلع هذه القصة: "أحسست بهما حادتين تتوغلان إلى أقصى وجع أعصابي المبتورة!!": ويتحدث سردها كما يتحدث به سرد هذه القصة "هاهما حادتان تتلمسان في كهوف روحي الليلاء شيئاً من بُقيّا الإنسان، فينقلب بصرهما خاسئاً وهو حسير".

وتبعاً لهذه الأجواء السوداوية، فإن القصة، ومعظم قصص عراقنا الحبيب، باتت تغرق بألفاظ "البتر. الرماد. اللهب. التشتت. الهروب. الطاعون. الجرم المشهود. الموت.

الكهوف. الصواريخ. الشظايا. الاحتراق. الشعارات. الفحيح. الفوهات. الانفجارات. السحق.. وعشرات الألفاظ المشابهة التي تؤكد على المأزق الرهيب الذي يحيق بالوطن وأهله.

وفي مثل هذه الأجواء، ماذا يكتب الأديب؟

وهل يكتب الفلسطيني إلاّ عن قضيته؟!

وهل يكتب العراقي إلاّ عن معاناته، وتعرية أساليب احتلال أرضه؟.

في القصة حادثة واحدة من عشرات الحوادث، حيث يلوذ الناس البسطاء من القصف الصاروخي ببيت من القصب، ما يلبث أن يشتعل بهم. وتعود الذكرى بالسارد إلى البدايات حيث يساق الشباب إلى مراكز التدريب، ثم يزج بهم في أتون حرب (ابنة جهنم) كلما امتلأت تقول هل من مزيد؟! والذي لم يقتل هرب وضاعت جثته، والذي نجا من الأسر هو ربع حي حصدته فرق الإعدام..

إن الخطاب القصصي يزخر ببعض لقطات من جحيم الواقع الذي يتمنى القارئ ألا يقرأه، لأنه لا يمكن أن يتصور أن عذاباً يتعذبه إنسان في أرضه وبين أهله وعلى أيدي مواطنيه بهذه القساوة وتلك المرارة: "مرّ بي عاصفٌ مريعُ الهزيم بعثر بقايا الزجاج المتكسر منذ أعوام عديدة، فكانت وجوه محروقة مشوهة الملامح، وشفاه مقطوعة على حلم قبلة أو رشفة أو وداع، وحرائق وسياط، وعيون تسمل، وأصابع تقطع، وشهوات مجنونة لم تشبع جنونها في القتل والتعذيب والخراب، وآمال تضيع، كل يساعد على تضييعها وخنقها حتى أصحابها.."

هذه المعاناة الإنسانية يعجز الناقد عن سبر غورها، والوقوف على أبعاد الجنس الأدبي الذي صيغت فيه، إنها قصة كل يوم وحكايته الواقعية، التي تجسد حالة المواطن المسحوق في أرضه حتى الموت!. فهل تحتاج إلى أكثر من ذلك من مقومات فنية، بغية التأريخ لزمن أصاب الطغيان الجنوني كل شيء فيه؟!.

سادساً: المارد. قصة: ابتسام شاكوش.

تتجلي السطور الأولى في القصة عن ساردة متلهفة لكائن رأته قادماً من بعيد نحوها، فوقفت تتأمله بخشوع.. لكنه ما إن يصل إلى حدود القرية حتى يتلاشى.

تذهب الساردة إلى أبيها تستوضح منه عن الكائن المارد، فيخبرها بأنه تنين صحراوي، فتشك في كلامه، لأن أباها رجل بحري، يجهل خصائص الصحراء، فتهرع إلى الضيف الذي يعبر عن رغبته في الإجابة عن كل أسئلتها، لذلك تجلس أمامه، تغرف من عينيه المعلومات بشغف، وقد علمت منه ما أمتعها عن المارد، الذي حلقت معه في عالم علوي، من دون أن ترفع نظرها عن وجه المضيف الذي انجذبت إليه، وهو يلثغ بحرف الراء فيقلبها غيناً، ويتحاوران حول المارد، وحينما لمس تعلقها به، اتهمها بالجنون وهزها بعنف، فغدا في نظرها وحشاً تكرهه، ثم ترى المارد قادماً، فتتلهف إلى وصوله لإنقاذها.. ويعم العجاج، فيثير الغبار الذي يكتم الأنفاس.

تقوم القصة على ترميز سياسي يحكي عن الأوضاع التي عصفت بالمنطقة، فعانت منها الأمة بأسرها، وقد لمحت الكاتبة إلى ذلك بالمارد، والغبار، والضيف ذي اللثغة، وأشجار الزيتون، والغترة (غطاء الرأس) والليلة العاصفة، والطين، والأذرع المنصوبة فوق آبار البترول: "نظرت إلى أعماقي، رأيت المارد يتقهقر منهزماً، وتبقى أشجار الزيتون، وفرحة أبي بشفائي، وبموسمه الخير، ويبقى (عواد) بغترته وعقاله، بلثغته المحببة، هي الحقائق الأصيلة الثابتة، تركني الجميع لخيالاتي، وتجمعوا أمام شاشة التلفاز، ليتابعوا ما استجد من تلك الليلة العاصفة."

إن القصة تغرق في ترميزاتها عن الواقع الراهن الذي تدخل فيه رحاب القص القومي. لكن ذلك قد تطلب من الكاتبة أن تلبس لبوساً جديداً مغايراً للرداء الاجتماعي الذي اتشحت به قصصها الاجتماعية السابقة، والتي عبرت فيه عن شخصيتها وفكرها بصورة مميزة.....

سابعاً: نبوءة عاشق. قصة: سعاد محمد القادري.

لا تحمل القصة شيئاً جديداً من حيث المضمون والفكرة، فقد عالج مثل هذه الفكرة عدد من الكتاب السوريين، لعل أبرزهم من النساء: إلفت الإدلبي، وأم عصام، ود. أنعام المسالمة، في مرحلة الستينيات من القرن المنصرم. حين ابتدأت القصة الاجتماعية تأخذ أبعادها لدى المبدعين، فكان الحب، وكان الزواج من

الآخر غير الحبيب، وكانت رومانسية الكتابة التي تبوح فيها الأنثى بأحلامها ورغباتها، ثم تنطوي على نفسها في الزواج ممن لا تحب..

ومع أن القصة (نبوءة عاشق) قد عبرت الكاتبة فيها عن تطلعات الأنثى، إلاّ أن ذلك ابتعد بالهدف بعض الشيء عما يتطلب منها، إذ تغرق القصة في العمومية، فلا تعبّر عن جيل معين، بعد أن عرفنا سمات مميزة لامرأة التسعينيات في القصة السورية والرواية لدى معظم كتابها. كما أن التطاول الزمني الذي لعب السارد عليه قد جعل الحدث يفقد حرارته، وينأى بالقصة عن تكثيف لحظتها الحيوية الحميمة التي ينتظرها القارئ، وقد تبدّى التطاول الزمني في غير موضع، ومنه قولها:

"كسائحة عشت معه خمسة أعوام، عدت في نهاية الرحلة بكثير من التذكارات الثمينة والملابس والذكريات المرة عن امرأة وقفت حائرة بين رجلين أحدهما أحبها وحلم بأشياء جميلة والآخر تزوجها لتمنحه الأبوة فتكتمل سعادته"..

وهنا لا بد من التساؤل: هل كان ضرورياً هذا التطاول الزمني؟. ولماذا كانت المدة خمس سنوات وليس ستاً أو ثلاثاً أو أكثر أو أقل؟. حيث لا ينطوي العدد على خصوصية معينة تخدم الحدث؟. ثم هل كان ضرورياً أن تقول إنها وقفت حائرة بين رجلين، فلا تدع القارئ يستخلص ذلك بنفسه؟ أم أنها عقدة الكاتب العالم بكل شيء، التي وقف عندها النقاد مطولاً؟

وأخيراً، أكان ضرورياً أن تكتب الكاتبة قصتها بلسان رجل، فتوقع القارئ في وهم حقيقة السارد في مطلع القصة، فيلتبس عليه الأمر قبل أن يتوغل في السرد، ويقف على حقيقة الشخصيات وأدوارها وحركتها؟.

وإذا كانت هذه التساؤلات تنبثق في نفس القارئ لدى الانتهاء من قراءة القصة، فإن من الجميل الاعتراف للكاتبة بأنها استطاعت أن تأتي في النهاية على خاتمة درامية، حين جمعت بين الحبيبين بعد أن فعل فيهما الزمن فعلته، ولو أن الكاتبة اعتمدت على أسلوب (الفلاش باك) أو الخطف خلفاً لتخلصت من عبء التطاول الزمني، ولحافظت القصة على حرارة عواطف شخصياتها.

محمد قرانيا

□□□